Mus. th.
4°
1107.-7

Digitized by Google

<36606762360017

<36606762360017

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Niederrheinische

Musik-Zeitung

für

Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor Ludwig Bischoff.

Siebenter Jahrgang.

Köln, 1859.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung

Druck von M. DuMont Schauberg.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniss

zum siebenten Jahrgang der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Seite

Nr. 1. Aus den Museums-Concerten zu Frankfurt am Main. I. — Pariser Briefe (*Théâtre lyrique* — Streit über den Einnahme-Antheil ausländischer Componisten *La Harpe d'or*, Oper von F. Godefroy). — Theater in Wiesbaden (Balfe's Zigeunerin). Von W. W. — Maria Anna Schikaneder. Von M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Capellmeister Joh. Vogt — A. Schindler's Biographie Beethoven's — Haag, Mendelssohn's „Paulus" — Dresden, Neue Oper — Wien, Opern-Bericht)..... 1

Nr. 2. Aus den Museums-Concerten zu Frankfurt am Main. II. Von A. S. — Anna von Landskron, Oper von Abert. — J. S. Bach's Weihnachts-Oratorium. Von --n. — Nachschrift der Redaction. — Aus Düsseldorf (Viertes Abonnements-Concert). Von F. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr von Perfall, Herr Servais, Opern-Travestieen von Freudenthal und Kipper — Crefeld, Zweites Abonnements-Concert — Cleve, Soireen für Kammermusik — Weimar, Mozart-Feier, Beethoven-Feier). 9

Nr. 3. Noch ein Wort über Normal-Stimmung. — Beurtheilungen (Bernard Scholz, Op. 2, 4, 7, 8, 11. Von I. — F. J. Thinnes. Von M. — Alb. Dietrich, Op. 11). Von L. — Aus Rotterdam (Musik-Aufführung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst). Von X — Aus Wien (Opern-Theater). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, 301. Aufführung von Weber's Freischütz — Prof. Dehn's Nachlass — Meiningen, Capellmeister J. J Bott — Regensburg, Frankfurt a M, Dr. F. Liszt, Nürnberg) 17

Nr. 4. Pariser Briefe (Neue Opern: „Broskovano" von Deffes — „*La Bacchante*" von E. Gautier — „*Les trois Nicolas*" von Clapisson — Der Tenorist Montaubry). Forts. statt Schluss. — Aus Wien (Don Juan — Das Paradies und die Peri — Clara Schumann). Von E. H. — Fünftes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Herr Schott, Herr Niemann — Aachen, Viertes Abonnements-Concert — Darmstadt — Leipzig) 25

Nr. 5. Berliner Briefe (J. Offenbach — Freischütz — Sing-Akademie — Bach-Verein — Dom-Chor — Clavierspieler — Violinist Strauss — Orchester-Concerte). Von G. E. — Pariser Briefe (Die italiänische Oper — Offenbach's *Bouffes: Orfee aux Enfers* — Kammermusik). Schluss. Von B. P. — Fünftes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. Schluss. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Barmen, Concert von C. Reinecke — Hannover — Kassel — Prag — Wien — Pressburg — Verona) 33

Nr. 6. Gluck's Armide. — Carlo Rosa, romantische Oper in 3 Acten, Text von W. B. Scholz, Musik von B. Scholz. Von M. — Johann Vogt. Von L. B. — Sechstes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Ordens-Verleihungen — Die Laryngoskopie — Ueber die Zukunftsmusik — Leipzig — Dresden, Modell des Standbildes C. M von Weber's — Wien, Schwestern Ferni, II. Concert von Jaell — Neapel — Gratz)..... 41

Nr. 7. Gluck's Armide. Schluss. — Aus Breslau (Die Partei der Zukünftler). — Entzifferung der Neumenschrift des uralten Kirchen- und Choralgesanges. Von Dr. Mettenleiter. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Vierte Soiree für Kammermusik, Herr August Dupont, Fräul. Bochkoltz-Falconi, Marschner's Vampyr, Concert des Männergesang-Vereins — Aachen, Fünftes Abonnements-Concert — Wesel, Militär-Abonnements-Concerte — Kreuznach, Concerte — Frankfurt a. M. — Paris)... 49

Nr. 8. *Collectio operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI. Edid. Franc. Commer. Tom. XI.* — Aus Frankfurt am Main (Theater-Zustände). Von A. S. — Beurtheilungen (R. Kündinger, *Premier grand Trio*, Op. 10 — H. Stiehl, *Grand Trio*, Op. 36). Von —g—. — Joh. Michael Mettenleiter (Nekrolog). — Die deutsche Händel-Gesellschaft. Aus Bonn (Concert). Von V---s. — Aus Mainz (Neue Tonschöpfung). Von A. — Aus Prag (Mendelssohn-Jubiläum). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Gera, u. s. w.) 57

Nr. 9. Das Geheimniss der neuesten Schule der Musik von E. Sobolewsky. Von Bernhard Scholz. — Zwei Stellen aus Liszt's „Idealen". Von S. & B. — Aus Basel (Abonnements-Concerte). Von —u. — Musicalische Zustände in Speyer. Von *V.* — Schiller-Concert des kölner Männergesang-Vereins. — Siebentes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Städtischer Singverein, Fräul. Christine Sauset, Theater, Max Bruch — Barmen, Weimar) 65

Nr. 10. Die Normal-Stimmung (Bericht der französischen Commission). Ernst Theodor Mosewius (Biographische Nachrichten). I. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert von August Dupont — Neuwied, Aufführung der „Schöpfung" — Berlin, Mozart's *Così fan tutte*, Orchester-Concert — Karlsruhe, Theater-Verhältnisse — Freiburg — Regensburg, *Musica divina* von Dr. Proske — Leipzig — Dresden — München — Wien — St Petersburg) 73

Nr. 11. Die Normal-Stimmung (Bericht der französischen Commission). Schluss. — Ernst Theodor Mosewius (Biographische Nachrichten). II — L. Holle's wohlfeile Ausgaben classischer Tonsetzer. Von DIXI. — Beurtheilungen. W. Greef, Männerlieder, X. Heft. Von L. B. — Uebersicht des Bestandes der deutschen Tonhalle in ihrem siebenten Jahre (1858). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Ertrag des Schiller-Concertes des kölner Männergesang-Vereins — Berlin, Musicalien-Versteigerung) 81

Digitized by Google

Seite

Nr. 12. Ueber den Vortrag der Kirchenmusik älterer Meister. Von L. B. — Aus Leipzig (Historisches Concert des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner). Von -7-. — Die classische Musik in Italien. — Achtes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Musik-Director Ed. Franck — Aachen, das letzte Abonnements-Concert — Berlin, Lohengrin, Geschw. Ferni — Hannover — Leipzig — Dr. Jul. Becker † — Dresden — Wien, Servais, u. s. w.) 89

Nr. 13. Berliner Briefe (I. Wagner's Lohengrin in Berlin — Mozart's *Così fan tutte* — Gastspiele — Concerte: Dom-Chor — Radecke, Orchesterwerke von Rietz, Rubinstein, Bargiel, Faust-Musik von Schumann). — Aus Stuttgart (Abonnements-Concerte — Musik-Zustände). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Theater, Max Bruch — Hannover — Weimar, Aufruf zur 100jährigen Geburtsfeier Schiller's — Die wiener „Recensionen" — Ein deutscher Geiger in Frankreich) 97

Nr. 14. Berliner Briefe (II. Ulrich — Geyer — Kiel — fremde Künstler: Blumner, von Meyer, Strauss, Wolff, Fräul. Genast, Binfield, Caroline und Virginie Ferni, David — Concert von von Bülow: Liszt's „Ideale"). Von G. E. — Bonn: Händel's Jephta. Von V-r-s. — Aus Düsseldorf: Letztes Abonnements-Concert; IX. Sinfonie. Von —7—. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fünfte Soiree für Kammermusik, Fräul. Maria Mösner. — Heidelberg. Haydn's „Schöpfung") 105

Nr. 15. Aloys Biber, Pianoforte-Fabricant (Nekrolog). — Wiener Musik-Verlag im Jahre 1858 (Volkmann, v. Bruyck, Bagge, Tomaschek, Hager, Dessauer, Herbeck, Hoven, Jachimovics, Satter). Von Ed. H. — Graf L. von Stainlein, Violin-Quartette, Op. 10 und 11. — Aus Neuwied. Von K. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert von Frl. Mösner, Herr Beck — Hannover, letztes Abonnements-Concert — Dresden, C. M. von Weber's Denkmal — Meyerbeer's neue Oper *Le Pardon de Ploërmel*) 113

Nr. 16. Das wiener Opern-Theater (Uebersicht der deutschen Saison von 1858—1859). — Ein Brief von Mosewius — Einige Stellen aus Mosewius' Analyse der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Düsseldorf, Aufführungen der Künstler-Gesellschaft „Musikasten" — Crefeld, Concert von C. Reinecke — Hannover, Schreiben an die Redaction — Frankfurt, Benefiz-Concert — Leipzig, Tonkünstler-Versammlung — Breslau, Bücher-Versteigerung — Paris) 121

Nr. 17. J. Seb. Bach's Passions-Musik nach Matthäus. Aufgeführt im neunten Gesellschafts-Concerte zu Köln unter Leitung von F. Hiller. — Malerei und Musik. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr Niemann im Stadttheater als Eleazar — Neuwied, Herr Gustav Flügel — Barmen, Concert von Fräul. Marie Mösner, Rückblick auf die Concerte der verflossenen Saison) 129

Nr. 18. Malerei und Musik (Schluss). Von L. Viardot. — Die Händel-Feier am 14. April 1859. 1. In Aachen. Von L. B. 2. In Frankfurt am Main. Von —nn. 3. In Paderborn. — Das verlorene Paradies. Oratorium von A. Rubinstein. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gastspiel von Fräul. Frassini-Eschborn, Letzte Soiree für Kammermusik — Hannover, Wohlthätigkeits-Concert, Schneider's Weltgericht) 137

Nr. 19. Pariser Briefe (*Le Pardon de Ploërmel*, komische Oper in drei Acten, Text von J. Barbier und M. Carré, Musik von G. Meyerbeer). I. — Louis Spohr (Aus Meiningen, Concert unter L. Spohr's Leitung). — Verzeichniss der Schüler von Louis Spohr. Von C. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt) 145

Nr. 20. Pariser Briefe (*Le Pardon de Ploërmel*, komische Oper von G. Meyerbeer). II. — Aus Bremen (Rückblick auf die verflossene musicalische Saison) Von —11. — Aus Mainz (Rückblick auf die verflossene Saison) — Prüfungs-Concert des kölner Conservatoriums. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, M.-Director Ed. Franck — Münster, Vereins-Concert — Meiningen, Capellmeister J. J. Bott — Hannover — Mecklenburg-Schwerin — Regensburg — Wien — Petersburg, Frau Bosio †) 153

Nr. 21. Pariser Briefe (*Le Pardon de Ploërmel*, komische Oper von G. Meyerbeer). III. Schluss. Von B. P. — Aus Bonn (Letztes Abonnements-Concert — Ueber künstlerisches Schaffen — Mozart's *Requiem*) Schluss. Von V---s. — Tages- und Unterhaltungsblatt 161

Nr. 22. Die Musik in Melbourne. Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen. — Urtheile von Zeitgenossen über Componisten der älteren komischen Oper in Frankreich. — Aus Holland (Schluss der musicalischen Saison). Aus Düsseldorf (Trio-Soiree der Brüder L. und G. Brassin). Von -7-. — Aus München (Concert-Aufführungen). Aus Paris (Neue Orgeln von Merklin und Schütze). Von B. P. — Auguste Gebler (Nekrolog). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Bremen, Dresden) 169

Nr. 23. Die dramatische Hierarchie in Frankreich. — Musicalische Institute in Breslau. — Der alte Choralgesang. Von Dr. M. — Neuigkeiten aus Paris. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Das siebente Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst) 177

Nr. 24. Tristan und Isolde. Von Richard Wagner. Von L. B. — Aus Cöthen (Kunstzustände, Sing-Akademie. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Düsseldorf, Aufführung patriotischer Männerchöre, Händel's Samson — Neuwied, Abschieds-Concert von Musik-Director Flügel — Baden-Baden — Hannover, Vermählungen, Zum Weber-Denkmal — Metz, Fräulein Bochkolz-Falconi — Paris — Neapel) 185

Nr. 25. Wagner und Liszt, Gegensätze. — Aus Prag (Aufführungen des Conservatoriums). — Das Erinnerungsfest an Händel in London (Musik-Aufführungen während des Festes). — Literarische Anzeigen (Vorschläge zu einer gründlichen Reform in der Musik — Allgemeine Musik-Lehre). Von L. — Tages- und Unterhaltungsblatt (M.-Gladbach, Concerte — Gera, Schluss der Saison — Weimar, Neue Oper von J. Rietz — München, Idomeneo — C. M. v. Weber's hinterlassene Werke — Wien) 193

Nr. 26. Beethoven's Fidelio (Alberti's Schrift „Ludwig van Beethoven als dramatischer Tondichter"). Von L. B. — Händel's Judas Maccabäus (Aufführung desselben in Karlsruhe). — Aus Aachen (Concert-Aufführung — Frau Henriette Wickop — Herr Breunung). Von N. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Johanna Wagner — Wien, Wohlthätigkeits-Concert — Venedig — London, *Matinée musicale* von Clara Schumann, Wohlthätigkeits-Concert) 201

Nr. 27. Franz Joseph Gossec. (Auszugsweise aus Adolphe Adam's *Derniers Souvenirs d'un Musicien*). I. — Neue Compositionen von Max Bruch (Op. 2, 3, 4, 5, 6). Von L. B. — An die Süddeutsche Musik-Zeitung der Herren Schott in Mainz. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Fräulein Mösner — Frankfurt a. M., Concert — Heidelberg, Concert — München, Capellmeister J. H. Stuntz † — Kö-

Digitized by Google

Seite

nigsberg, Händel-Fest — Paris, Militärmusik, Mad. Miolan-Carvalho, Reger)..... 209

Nr. 28. Das Erinnerungsfest an Händel in London. Aus der *Musical World*. — Händel's Denkmal in Halle. — Die dramatische Hierarchie in Frankreich. Fortsetzung, statt Schluss. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Wohlthätigkeits-Concert des kölner Männergesang-Vereins — Hannover, Hof-Capellmeister Dr. Heinrich Marschner). 217

Nr. 29. Franz Joseph Gossec. II. — Händel's Susanna (Ausgabe dieses Werkes durch die deutsche Händel-Gesellschaft — Aufführung desselben in Köln). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Kroll'sches Theater, Bogumil Dawison — Wien, Capellmeister Stegmayer, Anton Ascher † — Boieldieu über Rossini)..... 225

Nr. 30. Natur und Geist in Tönen. Von Dr. Ed. Krüger. — Franz Joseph Gossec. III. — Aus Wiesbaden (Concert). Von h. — Theater 1858—1859 in Berlin. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Deutsche Oper, Italiänische Oper — Schwalbach, Musicalische Soiree — Arnheim — London, Karl Formes — Pesth, Theater-Zustände, Anton Ascher)..... 233

Nr. 31. Natur und Geist in Tönen. Von Dr. Ed. Krüger. Schluss. — Gesang-Unterricht. Lehrbuch der Gesangskunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Solosanges von Ferdinand Sieber. Von L. — Der Theaterbrand in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Dingelstedt — Capellmeister Tachirch — Concertmeister Singer — Gevaert — Roger, Unglücksfall — Anton Forti † — London, E Paner) 241

Nr. 32. Nachruf an Michael DuMont-Fier. Von L. B. — Briefe über Musik an eine Freundin. Von Louis Ehlert. — Ist als das älteste Tonsystem vielleicht das fünftönige der Chinesen zu betrachten? Von Louis Kindscher. — Anton Forti (Nekrolog). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Düsseldorf, Vocal-Concert — Crefeld, Concert — Paris, Panseron † — London, Meyerbeer's *Le Pardon de Ploërmel* — Madame La Grange — Madame Lagrua) 249

Nr. 33. Briefe über Musik an eine Freundin. Von Louis Ehlert. Schluss. — Zur Musik-Geschichte (Die Grossherzogliche Hofkapelle in Darmstadt unter Ludewig I. Von Hof-Capellmeister H. S. Thomas). — August Panseron (Nekrolog). — Fräulein Tilgens und Frau Czillag. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Aufführung von Mozart's Requiem — Elberfeld, Neuer Concertsaal — Barmen, Neuer Concertsaal — Aachen, Concert — Paris — London)..... 572

Nr. 34. Der Musik Pflege, Treiben und Auswüchse in Wiesbaden (Vereins-Concerte, Sinfonie von A. Stadtfeld, Soireen für Kammermusik, Oper: Repertoire, Personal, Carlo Rosa von B. Scholz). Von W. W. — Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* in London. Von C. A. — Fräul. Titgens und Frau Czillag. Schluss — Americanisches Curiosum. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fräul. Amelie Bido — Mainz, Neue Orgel in der Stephanskirche — Wien, Theodor Formes — Deutsche Tonhalle) 265

Nr. 35. Aus der alten italiänischen Gesangschule. I. — Für Clavier-Unterricht (F. X. Chwatal, Op. 135 — Dr. C. Kocher — Julius Knorr — F. Hiller, Op. 79 — Ansatzsins Struve, Op. 58 — Sig. Lebert und L. Stark — Louis Köhler — Anton Krause — Karl Ritter — Th. Kirchner — St. Heller). — Field und Clementi (Lebensskizze). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gedächtnissfeier für M. DuMont-Fier, Freunde Künstler — H. Marschner — Baden-Baden, Concert — Wien).... 273

Seite

Nr. 36. Aus der alten italiänischen Gesangschule. II. — Alex. Boëly, der letzte Organist in Frankreich. — Beurtheilungen: Bernh. Brähmig, Kirchen- und Haus-Choralbuch mit Texten — F. A. Gevaert — Petrus Baur — Bern. Aot. Pothast, Op. 6, Op. 2. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Aachen, Benefiz-Concert — Barmen, Orgel-Concert — Gesangfest in Trarbach — Neuwied, Adresse an G. Flügel — Würzburg — Dresden — Amsterdam — Paris — Stockholm)..... 281

Nr. 37. Die Musik, vom Standpunkte der Moral und Religion betrachtet. — Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik. — Aus Baden (Concert unter Direction von H. Berlioz). Von S. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Breslau, Uebersicht der Opern-Vorstellungen im Theaterjahre 1858—1859. — Fräul Veith — Fräul. Günther — München, Theater-Intendanz, Fräul. Stöger — Wien, Kirchenmusik, Italiänische Oper, Herr Ander, Hans Heiling — Paris — London — Deutsche Tonhalle] 289

Nr. 38. Berliner Briefe (Königliche Oper — Aufführungen der Akademie, der Vereine von Stern, von Vierling [Bach-Verein] — Ueber J. S. Bach's Johannis-Passion — Händel's Susanna). Von G. E. — Das Musikfest in Bradford am 29.—26. August. Von C. A. — Für Kammermusik: *Grand Duo pour Piano et Violon* von H. Marschner, Op. 174. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Bonn, Hannover, Karlsruhe, Wien, Paris, Petersburg, Rio Janeiro). 297

Nr. 39. Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik. Der Kunstgesang u. s. w. Von C. G. Nehrlich. Schluss. — Singübungen von Antonio Mazzoni, bearbeitet von R. Wüerst. — Systematische, theoretische Elementar-Singschule. Unter Dr. Immanuel Faisst's Mitwirkung herausgegeben von L. Stark und S. Lebert. — Der Zustand der Kirchenmusik überhaupt und in Süddeutschland besonders Von Dr. D. M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Dresden, Schlestadt, Bremen, Salzburg, Arad) 305

Nr. 40. Ein musicalischer Reise-Bericht. Von Cäcilius aus Limburg. — Beurtheilungen: Fr. Wüllner, Clavier-Sonate, Op. 6, Gesänge, Op. 8 — Rob. Steuer, 3 Masurkas, Op. 1, Vier Lieder, Op. 4 — C. J. Brambach, Vier Clavierstücke, Op. 1, Vier Frühlingslieder, Op. 2 — Jos. Derffel, *Three Pieces for the Pianoforte*, Op. 2. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mittelrheinisches Lehrer-Gesangfest — Freiemärsche — H. Marschner — Leipzig, Stuttgart, Schiller-Feier — Breslau — Wien — Bern — Paris) 313

Nr. 41. Die Compositionen des *Stabat Mater*. — Zukunftsmusik. Die königliche italiänische Oper in London (Rückblick auf die letztverflossene Saison). Von C. A. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fest-Cantate, Ordens-Verleihung — Coblenz, Concert von Fräul. Anna Zick — Magdeburg, W. Taschirch — Darmstadt, Theater — Karlsruhe, Leipzig, Warschau, Brüssel, Paris, Ernst Paner) 321

Nr. 42. Die Sonate. Aus *Madame Marie Ojerts: La Musique au point de vue moral et religieux*. — Ueber zwei unerledigt gelassene Punkte der musicalischen Aesthetik. I. Von Lp. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hannover, H. Marschner — Leipzig, Gewandhaus-Concerte — Dresden, Conradi †, Männergesang-Verein — Stuttgart — Wien — Adolf Bäuerle † — Brüssel, Fest-Cantate — Petersburg, Emmi La Grua — Philadelphia)..... 329

Nr. 43. Esther, Oratorium von G. F. Händel — Beethoven, I. (Biographie von Ludwig van Beethoven, verfasst von Anton Schindler. Dritte Anflage.) — Berichtigung (H. von Bülow contra Dr. L. Zellner). — Tages- und Un-

Digitized by Google

Seite

terhaltungsblatt (Köln, Capellmeister F. Hiller, Gesellschafts-Concerte, Herr Karl Mandel — Schwerin, Schloss-Chor — Stuttgart, Vermächtniss — Wien) 337

Nr. 44. Musicalische Früchte, gebrochen in dem heissen Sommer 1859 in der Thermenstadt Wiesbaden. Von W. W. — Aus Aachen (Beginn der Abonnements-Concerte). Von N. — Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Schiller-Fest — Mülheim a. d. Ruhr, Concert — Kassel, Dr Louis Spohr † — Frankfurt a. M., Fräul. Francisca Veith — Potsdam, J. C. Schärtlich † — Paris, Normalstimmung, Schiller-Fest — London, Earl von Westmoreland † .. 345

Nr. 45. Ludwig Spohr (Biographische Uebersicht). Von C. A. — Uebersicht der Abtheilungen des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Niederland im Jahre 1858—1859. — Jakob Andreas Romberg. — Die deutsche Schiller-Stiftung an die Deutschen. — Ludwig Spohr's Begräbniss. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hannover, H. Marschner, Dresden, Ludwig Wolf †, Stuttgart, Schiller-Fest, Regensburg, Heilbronn, Schiller-Fest, Wien, Brüssel) . 353

Nr. 46. A. Schindler's Biographie von L. van Beethoven. II. — Oeffentlicher Concurs um die vacant gewordene Preisrichter-Stelle zur Beurtheilung der Werke, welche den Nachweis zu liefern haben, dass die neuesten Fortschritte in der Harmonik auf die Natur gegründet sind. — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich zur Feier des Schiller-Festes. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Braunschweig, Dresden, Breslau, Mainz, Wiesbaden, Frankfurt, Prag, Madrid, New-York) 361

Nr. 47. Die Schiller-Feier in Paris. Von B. P. — Der Musik-Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur. Von N..... — Aus Hamburg (Die Hamburg-Altonaer Oper — Karl Formes). — Schiller und Liszt. Von SCHIPSI. — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich zur Feier des Schiller-Festes Schluss. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gedächtnissfeier für L. Spohr, Erste Soiree für Kammermusik, Louis Brassin — Cleve, Iserlohn, Berlin, Wiesbaden, Leipzig, Augsburg, New-York) 369

Nr. 48. A. Schindler's Biographie von L. van Beethoven. III. — Aus Frankfurt a. M. I. (Theater.) Von A. S. — Zur poetischen Schiller-Feier. Von W. H. — Aus Mainz

Seite

(Schiller-Feier). Von A. — Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Musicalische Gesellschaft, Frau von Bärndorf — Dresden, Karl Gottlieb Reissiger † — Zehnter Jahresbericht des schwäbischen Sängerbundes) 377

Nr. 49. Aus Frankfurt am Main. II. (Quartett-Spiel.) Von A. Schindler. — Die Mosart-Stiftung in Frankfurt a. M. (Jahresbericht). — Aus Bremen (Wiedereröffnung der Privat-Concerte, Schiller-Feier). Von —ll. — Die fünf letzten Violin-Quartette Beethoven's. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Zweite Soiree für Kammermusik Kassel, L. Spohr — Leipzig, J. Rietz — Berlin, Zur Schiller-Feier — Regensburg — Linz an der Donau — Hamburg — Prag — Brüssel — Paris) 385

Nr. 50. Herakles von Händel. Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft. II. 1. Von G. S. — Johann Rupprecht Dürrner (Nekrolog). Von —n. — Clavier-Musik. Mozart's Sinfonieen für Clavier von F. W. Markull. Von DIXI. Louis Schindelmeisser, Sonate Nr. 3. Von S. — Aus Wiesbaden. Von W. Wilfinghoff. — Viertes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, neues Oratorium — Wien, Philharmonische Concerte — Paris, Roger) 393

Nr. 51. Pariser Briefe (Opern-Musterung: Herculanum von F. David, Romeo und Julie von Bellini, *L'Ame en peine* von Flotow — *Opéra comique*: Gevaert, Grisar, Fauconnier, Limnander — *Théâtre lyrique*: Massé, Gounod u. s. w. — Woldemar Bargiel (Lebensskizze). Von v. Br. — Aus Wien (Soireen von C. Debrois von Bruyck Italiänische Oper). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Männergesang-Verein, Fest-Concert — Berlin — Wien — R. Wagner) 401

Nr. 52. Pariser Briefe (*Théâtre lyrique*: Massé, Gounod, Mozart, Weber, Deffes, Gluck). Schluss. Von B. P. — Aus Frankfurt am Main (Das erste Abonnements-Concert des Cäcilien-Vereins). Von — n n. — Aus Bonn (Zweites Abonnements-Concert). — Aus Aachen (Aufführung des Paulus — Spohr-Feier — Soireen für Kammermusik. Von N. — Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Spohr-Feier — Coburg, Die Wallfahrt nach Ploërmel) 409

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 1. **KÖLN, 1. Januar 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Aus den Museums-Concerten zu Frankfurt am Main. I. — Pariser Briefe (*Théâtre lyrique* — Streit über den Einnahme-Antheil ausländischer Componisten — *La Harpe d'or*, Oper von F. Godefroy). — Theater in Wiesbaden (Balfe's Zigeunerin). Von W. W. — Maria Anna Schikaneder. Von M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Capellmeister Joh. Vogt — A. Schindler's Biographie Beethoven's — Haag, Mendelssohn's „Paulus" — Dresden, Neue Oper — Wien, Opern-Bericht).

Die Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem **siebenten Jahrgange, 1859,** die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln. Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1859 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen, 2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Aus den Museums-Concerten zu Frankfurt am Main.

I.

Seit einigen Jahren hat der Vorstand dieses Instituts begonnen, namhafte Künstler aus der Ferne zur Production einzuladen, um diesen Concerten einen erhöhteren Glanz zu verleihen. So war zuerst Gelegenheit gegeben, Frau Schumann, dann Herrn Laub zu hören; im vorigen Winter erschien Herr Joachim. In der laufenden Saison aber hat sich das Herbeiziehen fremder Künstler dahin gesteigert, dass in jedem der drei ersten Concerte eine Instrumental-Notabilität zu hören war. Im ersten (am 5. November) trat Herr Vieuxtemps auf, im zweiten (am 19. November) Herr Rosenhain aus Paris, und im dritten (am 3. December) Herr Singer aus Weimar. In der Vocal-Partie hörten wir Fräulein Peters (aus Düsseldorf gebürtig und Novize der hiesigen Oper) mit guter Stimme und achtungswerther Vorbildung, die sie in Dresden genossen; ferner erfreute noch die Zuhörer die auf ihren Lorbern hier ruhende Frau Salomon-Nissen, eine Künstlerin mit gediegener Schule und vortrefflicher Methode, womit diese Dame jungen Talenten auf dem schwierigen Kunstpfade als Muster vorleuchten kann. Wir wollen uns aber hauptsächlich den Leistungen der fremden Künstler zuwenden.

Die Sorgfalt für so splendide Ausstattung der Concerte Seitens des Vorstandes scheint nicht bloss aus oben angeführtem Grunde, sondern zugleich aus der richtigen Auffassung hervorzugehen, worin eigentlich die Aufgabe von derlei Instituten in einer Zeit systematischen und methodischen Geschmacks-Verderbnisses bestehe. Ist diese Präsumption die richtige, dann sei die Wendung der Dinge in Leitung dieses Instituts freundlichst begrüsst; anderes noch zu Wendendes und zu Verbesserndes wird vielleicht die Zeit bringen — nur nicht zu spät! Indess ist damit keineswegs ausgesprochen, dass jede der herbeigezogenen oder ferner herbei zu ziehenden Notabilitäten den Concert-Abenden nebst erhöhterem Glanze auch eine höhere Weihe zu verleihen im Stande ist, und ob es nicht bei befriedigter Neugierde sein Verbleiben behält, den berühmten X. ebenfalls gehört zu haben. Diese Unterscheidung wird sich aus der kurzen Charakteristik des von diesen drei genannten Künstlern Gehörten so ziemlich von selbst ergeben. Möge jedoch gestattet sein, vorab einen verwandten Punkt flüchtig zu berühren.

Digitized by Google

Spricht man über Kunst-Institute, wie das frankfurter Museum, den Cäcilien-Verein daselbst, und über andere zu gleichen Zwecken bestehende, so wird man zu der Betrachtung gedrängt, was wohl ohne dieselben, ganz besonders ohne die gemischten Gesang-Vereine in Verbindung mit dem Orchester, aus aller Musik geworden wäre. — Erkennt man den mächtigen Einfluss dieser Institute auf Erhaltung des wahrhaft Guten und Schönen im Bereiche des Höchsten in der Tonkunst, fühlt man den starken Damm, der mittels derselben der immer tiefer wühlenden Depravation entgegengestellt ist, so muss man in gerechter Würdigung der Thatsachen diese Institute für die eigentlichen Conservatorien nehmen, nicht die so benannten, die nur Musikschulen sind, deren Werth und Bedeutung für das Beste der Kunst nicht höher anzuschlagen ist, als bei jeder anderen Schule. So wenig man mit Sicherheit vom Knaben sagen kann, er werde ein Mann und ein ganzer Mann werden, eben so wenig lässt sich mit Sicherheit sagen, dass unter hundert talentbegabten Schülern einer Musikschule nur Einer die Höhe wahrhafter Künstlerschaft, sei es schöpferisch oder bloss ausübend, erreichen und auf derselben das Beste der Kunst fördern werde, selbst mit Hintansetzung persönlicher Interessen. Man blicke hin auf die Musikschulen zu Paris, zu Brüssel, zu Prag, zu Wien, und frage nach der Anzahl der Künstlergrössen, die daraus hervorgegangen. — Will man den Begriff von Conservatorium, Erhaltungs-Anstalt des wahrhaft Guten und Schönen, auffassen, wie er sich dem offenen Auge darstellt, dann dürfen sich die Städte Berlin, Hamburg, Leipzig, Köln nebst anderen Rheinstädten, Frankfurt an der Oder und am Main, Münster und München mit Recht rühmen, seit vielen Decennien schon Conservatorien in ihren Mauern in bester Pflege des Guten und Schönen zu besitzen. In einigen dieser Städte bestehen seit 30 bis 40 Jahren schon derlei fest begründete Institute in ununterbrochener Thätigkeit, die je nach mehr oder weniger verständiger Leitung im rein Künstlerischen mehr oder weniger bildend auf ihr Publicum gewirkt haben und noch wirken. Ueberhaupt — die Franzosen hatten nicht die Absicht, durch die Wahl des hochklingenden Titels „*Conservatoire de Musique*“, anstatt des gar zu gewöhnlichen „*Ecole Musicale*“, andere Nationen zur Nachahmung anreizen zu wollen.

Und nun zur genannten Künstler-Trias zurück. Da gebührt die Ehre des Vortritts dem Vorzüglichsten.

Herr Rosenhain liess sich nicht bloss als ausübender Künstler auf dem Pianoforte hören, er brachte gleichzeitig eine neue Sinfonie zur Aufführung. Wir kennen diesen wahrhaft bescheidenen Mann seit lange. Zu seinen Eigenschaften als Componist gehört, dass er bei jedem Unternehmen innerhalb der Gränzen seiner Geisteskraft verbleibt. Davon gibt diese Sinfonie wieder Zeugniss. Das Werk hat somit nichts gemein mit den forcirten Producten so vieler anderen Sinfonie-Componisten. Herr Rosenhain gibt seinem Werke die charakterisirende Benennung „Frühlingsklänge“, und diesem Titel entspricht die Composition vollkommen. Streng thematische Durchführung freundlicher, mitunter schöner und eigenthümlicher Motive frischen Wuchses in allen vier Sätzen beurkundet den Wissenschaftsmann, der mit Sicherheit und Gewandtheit, entfernt von scholastischer Steifheit, seinen Vorwurf behandelt. Mit welcher Freiheit sich der Componist im Gesetzlichen bewegt, kann den Kenner wahrhaft erfreuen. Rosenhain leitete sein Werk selber und ward vom Orchester bestens unterstützt. Das Auditorium hätte vielleicht lieber ein nervenerschütterndes Opus vernommen; dennoch liess man diese kunstwahren Frühlingsklänge nicht ohne ehrenden Beifall vorübergehen.

Zum Vortrag auf dem Pianoforte hatte der Künstler Mozart's Concert in *D-moll* gewählt. Mit Ernst, tiefer Einsicht und imponirender Würde ward der reiche Geist aus dieser ewig schönen Composition vor die Sinne geführt. Es war eine Lust, das mit emphatischen Beifalls-Bezeigungen karge Publicum nach Beendigung des Werkes eine Ausnahme von der Regel machen zu hören, und dass man sogar am folgenden Tage noch mit Wärme von dem gehabten Genusse gesprochen, zählt zu den ganz seltenen Vorkommnissen zu Frankfurt am Main, wo mit dem letzten Accord jede Erinnerung an das Gehörte, was es immer sei, rasch in den Lethe versenkt wird, die Oper Betreffendes ausgenommen*). Das Publicum hat sich am meisten selbst geehrt, indem es die hohe Bedeutung des Werkes, wie auch die Meister- und Musterhaftigkeit solchen Vortrags in so eclatanter Weise gewürdigt.

Bei dieser Gelegenheit muss wieder mit Bedauern das Geständniss abgelegt werden, wie sehr die in jenen Concerten herrschende Temperatur (zuweilen 30 Gr. R.) den reinen Genuss vorzugsweise grosser Werke für Pianoforte mit Orchester beeinträchtigt. Darum wird ein solches Werk, des Morgens in der Probe und Abends in dem mit unzähligen Hindernissen für Akustik überfüllten Saale gehört, eine wesentlich verschiedene Physiognomie erhalten. Am meisten leidet darunter der weiche Ton des Pianoforte, der an sich schon keine besondere Tragweite hat, daher nur für Kammermusik geeignet ist. Ueber Klang-Hindernisse vollends obzusiegen, wie sie in diesem Raume bestehen (hinzu zu zählen kommt noch die ausserordentlich hohe Orchester-Stimmung, die auch den stark ge-

*) Dasselbe weiss man von anderen Städten zu sagen.
Der Setzer.

Digitized by Google

fällten Ton verdünnt), vermag nur der scharfe Clavierton, der einstens in den wiener, überhaupt in allen deutschen Flügeln eine gerühmte Eigenschaft war. Sollte Herr C. A. André, dessen Flügel-Fabrication in letzter Zeit wieder einen sehr beachtenswerthen Fortschritt gemacht, es nicht einmal versuchen wollen, einen diesen akustischen Hindernissen Trotz bietenden Flügel mit scharfem Tone zu bauen, auf dass der Wohlklang seiner Instrumente dort nicht Schaden leide, und dem Auditorium Gelegenheit gegeben werde, so ewige Monumente, wie Mozart's, Beethoven's und anderer gediegener Meister Pianoforte-Concerte, in ihrem ureigenen Colorit strahlen zu sehen? Allerdings wird dabei auf den gewohnten Wohlklang in Cantabile-Stellen verzichtet werden müssen; jedoch die genannten Propheten, dessgleichen Hummel, Moscheles und andere hochgeehrte Meister, hatten zum Vortrage ihrer Werke auch keine anderen als scharf klingende Instrumente und brachten dieselben doch zu vollster Geltung. Es kommt hierbei wohl in Erwägung, wie sehr diese Schärfe im grossen Raume und dazu noch im Zusammenklange mit dem Orchester gemildert wird.

Pariser Briefe.

[*Théâtre lyrique* — Streit über den Einnahme-Antheil ausländischer Componisten — *La Harpe d'or*, Oper von P. Godefroy.]

Figaro's Hochzeit macht immer noch seit dem Monate Mai, mit alleiniger Unterbrechung durch die Ferien, dem *Théâtre lyrique* ein volles Haus. Leider hat sich über die Zahlung vom Ehrensold nach Einnahme-Procenten an die Nachkommen Mozart's und Weber's ein unangenehmer Streit entsponnen, dessen richterliche Entscheidung noch schwebt, während die General-Versammlung der dramatischen Schriftsteller und Componisten am 21. November die Zahlung gut geheissen hat. Die Sache ist mannigfach durch die Journale entstellt worden. Das Wahre daran ist Folgendes:

Nach dem Vertrage des Vereins der Autoren mit dem *Théâtre lyrique* fallen die Einnahme-Antheile verstorbener Autoren, deren Werke Gemeingut geworden sind, der Vereins-Casse zu. Der Vorstand des Vereins (Präsident desselben ist Mélesville) hält aber an dem Grundsatze des immerwährenden und unveräusserlichen Besitzes des geistigen Eigenthums fest und hat dem gemäss den Erben von Weber und Mozart ihren Antheil von den Aufführungen von Oberon, Euryanthe, Preciosa, Figaro ausgezahlt. Zwei Mitglieder des Vereins aber waren der Meinung, dass der Vorstand durch diese Zahlungen seine Vollmacht überschritten habe, und liessen ihn durch den Gerichtsvollzieher auffordern, die Summen, die er an Personen, welche dem Vereine fremd wären, gezahlt hätte, der Vereins-Casse wieder zu erstatten.

Darauf schrieb der Vorstand die General-Versammlung vom 21. November aus.

Der Präsident Mélesville hielt einen ausführlichen und glänzenden Vortrag zur Rechtfertigung der geschehenen Zahlungen. Er wies nach, dass schon oft an Nachkommen von französischen Dichtern und Componisten, die niemals zu dem Vereine gehört hätten, ähnliche Zahlungen geleistet worden wären. „Wer würde glauben" — sagte er unter Anderem —, „dass man Enkelinnen und Urenkelinnen von Corneille und Racine mit den Worten abgewiesen hätte: „„Wir sind ausser Stande, Sie zu unterstützen — unsere Statuten erlauben es nicht; Corneille und Racine sind niemals Mitglieder des Vereins gewesen""!

Dann kam er auf das Wort „fremd" im Texte der Ladung und rief aus: „Die Söhne Mozart's und Weber's dem Vereine fremd, wenn es sich um die Einnahmen handelt, welche durch die Meisterwerke ihrer Väter erzielt werden!" (Man muss hierbei beachten, dass das Wort *étrangers à l'association* so viel bedeutet, als: Mozart und Weber gehen den Künstler-Verein nichts an.) — „Was hat Mozart's Sohn in Mailand (der bekanntlich nun auch schon gestorben ist, den 31. October 1858) dem französischen Consul daselbst geantwortet? Er sagte mit innigem Dankgefühl: „„Frankreich hat allen edelmüthigen Gedanken stets zuerst Bahn gebrochen.""

„Hätte der Vorstand dem Antrage der zwei Vereins-Mitglieder gemäss Mozart's und Weber's Eigenthumsrechte eingezogen, so würde die General-Versammlung — davon sind wir überzeugt — ihm geantwortet haben: „„Ihr habt den Geist eures Mandats verkannt, die Grundsätze verläugnet, die uns leiten, den Zweck hintangesetzt, der uns am Herzen liegt, und, was das Aergste ist, Ihr habt die Ehre und Würde, ja, sogar die Rechtlichkeit unseres Vereins compromittirt, Ihr habt einen Raub begangen — wir müssen Euch öffentlich desshalb tadeln.""

Die Versammlung sprach sich einstimmig für den Vorstand aus und stellte somit als Hauptzweck des Vereins „die internationale Anerkennung des literarischen und künstlerischen Eigenthums ohne allen Rückhalt und mit allen rechtlichen Folgen" auf.

Ob der Richter derselben Ansicht sein wird, ist die Frage; jedenfalls wird die Stimme der General-Versammlung einen Wiederhall im Gerichtssaale finden.

Was dasselbe Theater an Neuigkeiten gebracht hat, will nicht viel sagen. Der berühmte Harfenspieler Felix Godefroy hat sich versucht gefühlt, auch einmal eine Oper zu schreiben. Warum nicht? Die dramatische Composition ist hier ein Geschäftsbetrieb geworden; wer seinen

Digitized by Google

harmonischen Cursus nothdürftig durchgemacht hat und ein Bisschen mit den Schwarzköpfen auf Notenpapier umzugehen weiss, macht sich daran. Er componirt nicht, weil er muss — das ist längst vorbei —, er schreibt, weil er will, aus Eitelkeit oder für Geld. Dichter findet er immer, Paris hat ganze Ateliers voll davon. So schweissten denn auch deren zwei (denn anders thut man's nicht mehr) für Herrn Godefroy ein Buch zusammen, in welchem, o glückliche Idee! eine Harfe die Hauptrolle spielt. Man kann denken, mit welcher Begeisterung der erste Harfenist von Europa diesen Stoff aufgriff. Es entstand die zweiactige komische Oper *La Harpe d'or* und wurde am 8. September zum ersten Male gegeben.

An was gewöhnt man sich heutzutage nicht in der Oper? Und dennoch ist diese Zusammenwürfelung aus Wunder, Liebe, Halunkerei und melodramatischem Rührbrei kaum zu ertragen. Die heilige Cäcilia zu Girgenti oder Agrigent in Sicilien besitzt eine goldene Harfe, eine Harfe von reinem Golde, das Geschenk eines Sänger-Vereins. Ein Beurtheiler in der *Revue Musicale* greift gleich von vorn herein diesen Anachronismus (das Stück spielt vor der Entdeckung von Mittel-America, geschweige denn von Californien und Australien!) an, der einen enormen Reichthum der damaligen Sänger voraussetzt. „Fragt einmal den kölner Männer-Gesangvereiu" — fährt er fort —, „der seit vielen Jahren durch die Welt reis't, um den Dom ausbauen zu helfen, fragt einmal diese geschickten, gewissenhaften, eifrigen Künstler, ob sie schon den Werth einer Harfe von purem Golde ersungen haben!"

Die Bildsäule der heiligen Cäcilia von Marmor geht mit ihrer Harfe zuweilen spaziren — jedoch nicht, um zu verderben, wie der steinerne Gast und die Marmorbraut — sondern um zu beglücken. So ist sie denn auch einmal herabgestiegen, um einen kleinen hübschen, neugeborenen Jungen, der ihr die Ohren voll schrie, auf die Stirn zu küssen. Wahr ist es, denn Horatio, genannt „der Blasse", erzählt es uns selbst und fühlt als Bengel von fünfundzwanzig Jahren die Kälte der Marmorlippen „zuweilen" noch auf seiner Stirn.

Er ist natürlich ein grosser Sänger geworden, auch Director des Cäcilien-Vereins, und hat, was die Hauptsache ist, das berühmte Tenor-*c* mit der Brust, das Ur-*c*, Jahrhunderte vor Duprez. Du begreifst, dass man einen solchen Sänger nicht erfindet, wenn man nicht schon einen *in petto* hat. Herr Michot hat alle Welt im Theater, im Orchester, Parterre, in den Logen, den Galerieen durch ein *c* entzückt und in Erstaunen gesetzt, ein volles, mit der Brust genommenes, wohlklingendes, kräftig oder milde, je nach seinem Gefallen, tönendes, mit meisterhafter *Messa di voce* und *Portamento* verbundenes *c*! Die beiden Haupt-Elemente der Oper waren also gegeben. Godefroy's Harfe und Michot's *c*! Einige Combinationen und Imbroglio's dazu, mögen sie auch noch so abgedroschen oder unwahrscheinlich sein, und die Oper ist fertig. Horatio liebt die Cinthia, ein Schuft von Podesta kauft sie ihrem Alten ab, ein anderer Schuft stiehlt das Halsband von Rubinen der heiligen Cäcilia, ein Extra-Geschenk des agrigentinischen Männer-Gesangvereins, der Podesta schmuggelt es in Haratio's Koffer, es wird gefunden, Horatio zum Tode verurtheilt.

Aber nun! Dass er nicht gehängt wird, lässt sich denken; wie er gerettet wurde, das war dem Scharfsinne der Dichter vorbehalten. Der Armesünderzug geht über den Cäcilien-Platz; Horatio muss der beraubten Statue Abbitte thun. Statt dessen beschwört er sie, seine Unschuld an den Tag zu bringen. Was wird sie thun? Reden? Singen? Nein — sie bewegt ihren Marmorarm, greift in die Saiten der goldenen Harfe und präludirt ein wenig, was ihr kein Mensch verargen wird, da ihre Finger etwas steif geworden sein dürften. Dann wiederholt sie die Melodie des Gebetes ihres Schützlings, phantasirt darüber, und das Volk erkennt mit Andacht und Entzücken die musicalische Cassation des Urtheils an.

Die Musik hat leider dieselben Eigenschaften, wie die handelnden Personen; sie lässt kalt und ist so nüchtern wie Horatio und vollends seine Cinthia, die weder Witz noch Leidenschaft kennt, oder sie wird so ordinär, wie die durchtriebenen Schufte auf der Bühne. Der eine von diesen, der Halsband-Dieb, ist übrigens noch der einzige, der etwas Leben in die Scene und in die Musik bringt. Godefroy's Compositionen für die Harfe haben in Frankreich bekanntlich grossen Ruf; sie sind auch gar nicht übel, und alle hören sie sich wenigstens gut an. Die Musik seiner Oper ist aber langweilig, trotz ihrer Correctheit und Glätte, vielleicht eben desswegen. Der Mangel an melodischer Erfindung, die ewige Wiederkehr derselben Rhythmen und Cadenzen sprengt am Ende die Geduld auch der nachsichtigsten Zuhörer.

Und doch hat die Oper mehrere Vorstellungen erlebt! Wodurch? Durch das hohe *c* des Tenors Michot und durch das Spiel der heiligen Cäcilia auf ihrer goldenen Harfe, d. h. des Herrn Godefroy auf seiner Erard'schen hinter der Scene. Die Franzosen bleiben Franzosen! und das hat auch sein Gutes.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

Theater in Wiesbaden.

(Balfe's Zigeunerin.)

Den 26. December 1858.

Man redet so viel und nicht mit Unrecht von dem Verfall der deutschen Bühnen-Zustände überhaupt, von der Verflachung und Corruption der Musik, — der rein dramatischen Kunst, der Tragödie, des Schauspiels, wofür Göthe, Schiller, Lessing, Iffland und in neuester Zeit Ed. Devrient, Dingelstedt und Andere geschrieben und in Begeisterung wirkten, nicht einmal zu gedenken —, dass man anfängt, diese selbst von erfahrenen Bühnenleitern, tüchtigen Sängern und Mimen zugegebenen Klagen zu belächeln, wenn man alltäglich das Schauspiel sich wiederholen siebt, wie sogar ziemlich selbstständig gestellte, von der nicht zu bestreitenden Einwirkung des seichten Geschmackes des grossen Haufens unabhängige Bühnen dieser eingebrochenen Verflachung des allgemeinen Geschmackes — keiner der Leser möge und wolle sich selbst zu ihr bekennen — nicht nur sich nicht entgegenstellen mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln, sondern geradezu mit einstimmen in den eben gangbaren Ton. Diesen kleinen Vorwurf möchten wir auch der oberen Leitung und der ganzen Richtung unseres Theaters machen und hiermit auch ganz piano an das „musicalische Gewissen" der Leiter anzuklopfen uns erlauben, wenn anders — ein solches da. Da man jedoch von den Menschen immer das Beste denken soll, so wollen wir das Vorhandensein eines „reinen musicalichen Gewissens" annehmen. Wie in aller Welt kommt es denn aber, kostbare Zeit und gute Kräfte — wenigstens kann das Letztere mit Recht vom Orchester behauptet werden — an die Einstudirung eines Werkes zu vergeuden, das zu dem „Abgestandenen, Ueberwundenen" und nur noch hier und da in Mode Gebliebenen — und wäre es auch die Metropole Albions selber — gehört!

Wir meinen die „Einstudirung" der Zigeunerin von Balfe. Grössere Langeweile — um nicht mehr sagen zu wollen — hat uns nie gepeinigt, als bei dieser von Gemeinplätzen Prima-Sorte wimmelnden, höchst armseligen Oper. Ohne uns auch nur im Geringsten nach dem Total-Eindrucke auf das versammelte Auditorium erkundigt zu haben, wagen wir doch zu behaupten, dass der Erfolg der Oper — Musik, Spectakel, Tanz, Marktscene, Seiltanz, Hänneschen, Possen, Kindesraub (auch schon da gewesen und noch jüngst irgendwo) und wundersamer „Schuss" wie „Schluss" eingerechnet — dennoch ein die Erwartungen der tonangebenden Spitzen herabstimmender gewesen ist. Der feine Calcul und die gleich weise Vorsorge, die possierliche Oper, auf dem Zettel „romantische" — sollte lieber heissen „romanische" oder „langweilende" — benamset, an einem Sonntage zum ersten Male vom Stapel laufen zu lassen, scheint demnach wenig gefrommt zu haben und spricht schon *a priori* nicht für den reellen Werth der Musik. Kennt man doch den Plural des Sonntags-Publicums, und auf dessen Unbefangenheit, Kindheit und Kenntniss vom innersten Wesen und Kern der Musik, auf dessen Geschmack hin hätte man hier dieser Oper einen Success erobern wollen? Dieser Umstand spricht doch für das Vorhandensein eines noch nicht völlig zu Grunde gegangenen musicalischen Gewissens bei denjenigen, welche das unvergleichbare Werk proponirten und protegirten.

Gewiss, dass bei einer Wiederholung der Zigeunerin noch „Viele" kommen werden, das Werk zu sehen und zu geniessen und in dem Zigeuner-Chor eine Woche lang zu schwelgen. „Sonntagsstücke" muss man ja immerhin haben, warum nicht auch „Sonntags-Opern"? Der gute, geläuterte Geschmack wendet sich dagegen bald ab von solchen Producten. Das pikante Sujet — bei dem es Keilerei und platte Witze absetzt — kann auch nur ein „blasirtes" englisches Publicum unterhalten — das sich seiner Zeit im herrlichen Don Juan mehr über die Späsee des seligen Lablache als Leporello amusirte, als an den ewig schönen Melodieen Mozart's sich erfreute — und ein unbefangenes oder in Kindheit befangenes Sonntags-Publicum aller Herren Länder. Zur Ehrenrettung der wahren Musikfreunde Londons sei es jedoch auch gesagt und betont, dass es daselbst auch ein gewähltes, erlesenes Publicum gibt, das Verständniss und Begeisterung für „gute Musik" in sich trägt.

Die grobsinnliche Verwendung und Vergeudung — weil nutz- und zwecklos — der Instrumentalkräfte, welche Meyerbeer, Wagner und die Italiäner noch anmuthig, pikant, wenn auch oft bizarr, doch „raffinirt menschlich fühlend und Thränen weckend" wirken lassen, fasst uns in der Zigeunerin bei Hals und Kragen und adressirt sich immer an den schon erwähnten Pluralis. Die Langweiligkeit des ersten Actes ist unerhört; im zweiten und dritten Acte sind einige Nummern — Oasen in den dürren Steppen —, die den „Zusehenden" um so mehr überraschen, als er vorher nur gepeinigt und geohrfeigt worden. Wir meinen insbesondere das Lied des Grafen Alban — Herr Lipp —, in welchem die wehmüthigen Erinnerungen an sein verloren gehaltenes Kind an sein Herz schlagen — Herr Lipp machte nur den Einen kleinen Fehler, selten rein zu singen —, und die ritterliche Erklärung des Flüchtlings Thomas (Herr Prelinger), welche Herr Prelinger mit ungewöhnlichem Feuer und schönem Tone wiedergab. Diese beiden Momente schlagen auch am mei-

Digitized by Google

sten und nachhaltigsten in das Herz des Zuhörers ein. — Gewiss sind es diese Nummern allein, allenfalls noch das Clarinett-Solo — von Herrn Hof-Concertmeister Schmidt in gewohnt vollendeter Weise executirt —, welche verhinderten, dass die Oper noch denselben „kalten Abend" zu einem „Durchfall" erkrankte, von dem sie wohl schwerlich wieder genesen.

Fräulein Hartmann betrat als Zigeunerin nach längerem Erkranktsein zum ersten Male, wenn wir nicht irren, wieder die Bühne, und hat Alles aufgeboten, die Krankheits-Symptome der Balfe'schen Zigeunerin, die dennoch im milden nassauischen Nizza nicht zur eigentlichen Lebensfähigkeit erstarken dürften, zu vertuschen, ja, ihren krankhaften Körper mit dem *Pallium caritatis* bedeckt; allein Fräulein Hartmann beging ein doppeltes Unrecht. Einmal sollte sie selbst noch ihre sehr angegriffene Stimme schonen — denn grösste Schonung und vorsichtige wie höchst mässige Beschäftigung ihrer Stimme können wir ihr nur wohlmeinend empfehlen —; zum Anderen sollte sie erwägen, dass ein gewissenhafter Anwalt auch nicht für eine schlechte Sache plaidirt, sondern gern auf den Ruhm verzichtet, durch eine schön ausgearbeitete Rede bloss zu glänzen. Nach diesem brauchen wir nicht noch zu sagen, dass Fräulein Hartmann wohl verdiente, die Königin der Zigeuner genannt zu werden.

Herr Abich, Zigeuner-Hauptmann, war ganz in seiner Sphäre. Das Nomadenleben der Zigeuner schien uns indess auch auf seine Stimme ein wenig influirt zu haben; denn sie kam uns an jenem kalten Abende ein wenig rauh und naturwüchsig vor. Ach Gott, wie hat man aber auch bei einem solchen Wanderleben Zeit für eine solide Schule des Gesanges! Sonst war sein Spiel so derb englisch und fasslich für den Pluralis, dass auch ihm ein Antheil gebührt, und zwar nicht der kleinste, an der „rettenden That" vom 5. December. (Die Oper ging hier am 5. December nämlich über die Bretter.)

Von Fräulein Herbold will es uns bedünken, dass sie über das von der Natur ihr gesteckte Ziel hinausgeht — ungestraft thut dieses kein Mensch, auch kein Künstler — und aus einem Fache heraustritt, in welchem sie für die hiesige Bühne — Oper und Vaudeville — eine nicht genug zu schätzende, werthvolle Acquisition ist, wenn, sagen wir, Fräulein Herbold Partieen wie die Zigeuner-Königin und die der Venus im Tannhäuser zu übernehmen gedrängt wird. Die praktische Einsicht der anordnenden Spitzen wird zuletzt dem vielseitigen Talente des Fräuleins Herbold auch noch die Partie der Ortrud im Lohengrin aufbürden und dadurch schöne Stimmmittel zu ruiniren sich beeilen. Musicalisches Gewissen! Thut nichts, muss sein, weil wir keine Andere haben.

Nachdem wir nun von dem sonstigen Spectakel der Oper abstrahiren, fragen wir: Warum muss ein ziemlich unabhängig gestelltes Kunst-Institut wie das hiesige Theater Aufführungen wie die der Zigeunerin vorbereiten? Heisst das nicht, dem seichten und schlechten Geschmack Thor und Riegel öffnen? Müssen hier alle Schrei-Opern, wie *Il Trovatore*, *Rigoletto* und andere Verdi'sche Producte — auch mit *Nabuco* werden wir in Bälde beschert — in Scene gehen, weil sie in Paris und London gefallen haben? Muss denn jede Regie mit dem Strome schwimmen? Sind die Bühnen nur dazu da, dem Obrenkitzel zu fröhnen, mit „Massen" auf die Massen (könnte auch „Gassen" heissen) wirken zu lassen und die flache Schaulust zu befriedigen? Sind die ewig schönen Vorbilder der Vergangenheit gar nicht oder nutzlos vorhanden? und ist etwa noch Mangel an Werken, die man hier nur dem Namen nach kennt? Gluck's Alceste, die beiden Iphigenien, Euryanthe, Jessonda u. s. w., lohnen sie nicht die Einstudirung? und warum beanstandet man die Wiederholung guter classischer Werke von Weber, Mozart, Beethoven, die stabil auf unserer Bühne sein sollten? Man mache nur einmal den Anfang damit, führe Sonntags gerade die besten Erzeugnisse der Kunst dem Pluralis vor, statt fade Possen und Hanswurstiaden, man erziehe und bilde so die Menge und befähige sie zum Verständniss und Genusse wahrhaft schöner Werke — es bleibt sicher ein gutes Körnchen in ihrem Gemüthe zurück, das es zu heben und zu veredeln fähig, statt der Verflachung mit dem Grob-Sinnlichen jeder Gattung noch Vorschub zu thun. Fahrt so fort, bergabwärts zu treiben, die Theater stehen zuletzt verödet da, oder sie werden — nun was denn? — und der Gebildete flieht die Stätte, welche der Sitz des guten Geschmacks und der reinen Schönheit zu sein berufen ist. Ist etwa ein solcher Verein von künstlerischen Kräften bloss geschaffen, nur um Sonntags Abends die Lachmuskeln in Thätigkeit zu setzen? Und ist die Verflachung, der ganze Nationen verfallen, wie z. B. die „grosse", und der seichte Geschmack ausschliesslich nur bei dem Pluralis? Sollen auch unabhängige Kunst-Institute der „gangbarsten Sorte Waare" nachrennen? O, welche Erniedrigung der Kunst! Doch wem fällt sie anders zur Last, als den Künstlern, die Schiller's Sentenz stets zur Wahrheit machen; wem anders, als denen, die Gelegenheit haben, ihrem guten musicalischen Gewissen Rechnung zu tragen, und für das wirklich Schöne Propaganda machen können, wenn sie anders mit festem Willen und stets redlichem Streben wollen, und wenn sie die Würde, Bestimmung und Tragweite der Kunst und ihres Cultus ermessen lernten.

W. W.

Digitized by Google

Maria Anna Schikaneder.

Die Zeitungen haben jüngst die Nachricht gebracht, dass der König von Baiern einer hier in bitterster Armuth lebenden Witwe Eickhof, geborenen Schikaneder, eine monatliche Unterstützung bewilligte. Es dürfte für die Leser Ihres Blattes von Interesse sein, über diese Dame Näheres zu erfahren. Ich erfuhr heute aus ihrem Munde selbst Folgendes:

Maria Anna Schikaneder ist die Tochter des als Hofmusicus am fürstbischöflichen Hofe zu Freising angestellt gewesenen Schikaneder. Sie zählt jetzt 86 Jahre, und ist ganz blind. Bis zur Stunde lebte sie hier in fast gänzlicher Vergessenheit und bitterster Armuth; nur durch die milden Spenden guter Menschen konnte sie ihr armseliges Leben fristen. Noch als Kind ist sie mit ihrem Vater, der Virtuose auf dem Waldhorn war, nach Wien gekommen; sein Bruder hatte ihn von Freising verdrängt. Als Sänger engagirt, wurde ihr Vater mit Mozart bekannt; derselbe nahm sich des jungen Mädchens an und bildete sie zur Sängerin aus. Ihr erstes Auftreten war der Genius in der Zauberflöte, der Oper ihres berühmten Meisters und Lehrers. Da sie Beifall fand, unternahm ihr Vater mit ihr Kunstreisen; sie gab Concerte in Stuttgart, Frankfurt, München, Schaffhausen u. s. w. Wieder nach Wien zurückgekehrt, verlor sie ihren Vater durch den Tod; es blieb ihr nun nur noch ein Bruder, der als Sänger in Prag starb. Von nun an widmete sie sich ganz dem Theater; es ist bekannt, dass sie die gefeiertste Sängerin ihrer Zeit war. Ihre Hauptrollen waren die Constanze in der Entführung aus dem Serail, die Königin der Nacht in der Zauberflöte, Donna Anna und Elvira in Don Juan. Mit grosser Freude erzählte sie mir von ihren Triumphen; aufrichtige Begeisterung ergreift sie aber stets, wenn sie auf Mozart, der ihr zu Liebe mehrere Arien componirte, zu sprechen kommt. — Es ist traurig, aber doch erklärlich, dass so manches reiche Künstlerleben mit bitterer Noth endet.

Regensburg, im December 1858. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Capellmeister Joh. Vogt aus Petersburg verweilte einige Tage bei uns. Herr Vogt, als tüchtiger Clavier- und Orgelspieler und Componist rühmlichst bekannt, ist auf einer Reise durch Deutschland nach Paris und London begriffen. Seine Compositionen bekunden die gediegene Schule der classischen deutschen Meister, denen das musicalische Wissen und die contrapunktische Gewandtheit Hauptbedingungen beim Componiren waren. Seine Fugen sind trefflich geschrieben, eben so seine Violin-Quartette. Ueber die Aufführung seines Oratoriums: „Die Auferweckung des Lazarus“ in Berlin vergleiche man die Correspondens von G. E. in Nr. 48 von 27. November v. J. in diesen Blättern.

Wir vernehmen mit Vergnügen, dass von A. Schindler's Biographie Beethoven's eine neue Bearbeitung unter der Presse ist. Das Buch war schon lange nicht mehr zu haben; da es die einzige authentische Quelle ist, aus der fast alle Nachrichten über die Lebens-Umstände u. s. w. des grossen Mannes geflossen, aber auch mannigfach verunstaltet worden sind, so wird die Nachricht, dass Herr A. Schindler eine neue Bearbeitung desselben in zwei Bänden vollendet hat, die allgemeinste Theilnahme erregen. Der erste Fand wird vielleicht schon Ende Januars ausgegeben werden.

Haag. 23. December 1858. Vorgestern hatten wir hier eine glänsende Aufführung des „Paulus“ von F. Mendelssohn-Bartholdy unter der Direction des k. Capellmeisters Herrn H. Lübeck. Die vereinigten musicalischen Kräfte waren imposant und sehr tüchtig; die Chöre, trefflich studirt, wurden präcis und mit Feuer und Kraft ausgeführt; das Orchester bewährte sich ebenfalls, nur wäre hier und da eine strengere Beachtung und übereinstimmendere Ausführung des Piano wünschenswerth gewesen. Die Soli waren sehr gut besetzt; Sopran — Frau Offermanns trug ihre Partie vortrefflich vor, nur wäre vielleicht in die Recitative etwas mehr Nachdruck und rhythmische Betonung zu legen gewesen. Herr DuMont-Fior aus Köln sang den Paulus ausgezeichnet in Stimme und Vortrag, und ärnlote namentlich durch die zweite Arie wiederholten rauschenden Beifall. Die Tenorpartie sang Herr Göbbels von Aachen. Wir hatten diesen jungen Sänger, der von der Natur mit einer weichen und sehr angenehmen Stimme begabt ist, schon in Deutschland einige Male gehört, allein noch nie so gut als jetzt. Er hat sehr erfreuliche Fortschritte gemacht und verdiente vollkommen den Applaus, der ihm zu Theil wurde. Der Saal war ganz besetzt und das Publicum sehr angeregt und voll Theilnahme.

Dresden. Eine neue Oper, „Judith“, von Naumann ist am 5. November hier in Scene gegangen und durchgefallen. So sehr das Bestreben der Direction, neue Werke vorzuführen, Anerkennung und Aufmunterung verdient, so sehr ist es zu beklagen, dass Zeit, Mühe und Geld auf ein todtgeborenes Werk wie das in Rede stehende verschwendet worden. Vergebens hat man sich allseitig mit dem Einstudiren bemüht, vergebens widmete sich Frau Krebs-Michalesi (Judith) und Herr Mitterwurzer (Holofernes) mit der ganzen Kraft ihres Darstellungs-Talentes der Durchführung ihrer undankbaren Aufgabe. Die Oper ging ohne ein dem Componisten geltendes Beifallszeichen zu Ende und musste nach der zweiten Vorstellung, wegen Mangels an Beifall und an Publicum, zurückgelegt werden. Schade um den Fleiss, mit welchem Herr Naumann die classischen Muster studirt, schade um die vielen gediegenen Kenntnisse, welche er sich in technisch-musicalischer Beziehung angeeignet hat. Seine Oper ist ein Zeugniss ernsten Strebens, sein Stil erhält sich consequent innerhalb der würdigsten Formen. Allein alle Eigenthümlichkeit, alle selbstständig schöpferische Kraft fehlt ihm dermassen, seine „Judith“ — überdies ein unglücklich gewähltes, mit schleicht klingenden Versen ausgestattetes Sujet — ist so arm an allem, was der Musik Eingang verschaffen kann in die Ohren und Herzen der Hörer, dass das Resultat kein anderes als ein höchst unglückliches sein konnte. Ausser einer höchst willkommenen Repriso des „Idomeneus“ brachte das Opern-Repertoire letztere Zeit nichts Besonderes. Frau Bürde-Ney, welche erst im vorigen Monate wieder aufgetreten war und deren Stimme Anfangs noch unter dem Einflusse längeren Unwohlseins zu leiden schien, sang die Electra in der genannten Mozart'schen Oper wieder mit der vollen Kraft ihres Organs und mit richtigem Verständnisse. Neu war Fräulein Krall in der früher von Fräulein Bunke gesungenen Partie der Illia. Dass die

Digitized by Google

Gesammtwirkung der Oper dadurch gewonnen, versteht sich bei dem anerkannten Talente des Fräulein Krall von selbst. Die Künstlerin, deren Leistungen sich stets streng in den Gränzen der Natürlichkeit bewegen und sich durch genaues Eingehen in den Charakter ihrer Aufgabe auszeichnen, errang sich namentlich durch den Vortrag ihrer ersten Arie allgemeinen Beifall.

(W. Monatschr. f. Th. u. M.)

Wien. Der Opern-Bericht im letzten Hefte der Monatschrift (die sich von 1. Januar an in eine Wochenschrift verwandelt) enthält folgende Stelle:

„So leid es uns thut, der neuen Direction, deren erste Schritte wir gleich unseren Collegen mit freudigem Erstaunen begrüßet hatten, nicht immer Ontes nachsagen zu können, müssen wir doch an die Schinasbemerkung unseres letzten Berichtes eine noch entschiedenere Hinweisung auf das unpassend zusammengestellte Repertoire anknüpfen. Da man jene Bemerkung keiner Anfmerksamkeit gewürdigt en haben scheint, so müssen wir deutlicher reden, umständlicher verfahren.

„Seit dem Beginne der Saison, 19. August, also in drei Monaten, ist nicht nur kein gediegenes älteres Werk, deren so viele unserem Repertoire fehlen, einstndirt, sondern es sind überhaupt von bereits am Repertoire befindlichen gediegenen Opern nur Fidelio, Zauberflöte, Don Juan und Jessonda, also nur vier Opern, und zwar jede nur Einmal, und überdies die beiden Mozart'schen in ziemlich mittelmäßiger Weise gegeben worden. Der übrige Theil des Repertoires dreht sich im Kreise um die Jüdin, die Stumme, die vier Meyerbeer'schen und noch einige Opern französischen und italiänischen Ursprungs. Mit Novitäten war man fleissig. — Reprisen älterer Opern jedoch, selbst leichteren Genre's, fehlen bis jetzt gänzlich. Der Versuch mit einactigen Operetten wurde nicht fortgesetzt, und der überraschende Erfolg eines hyper-trivialen Grisetten-Ballets scheint dem Ehrgeize einer Direction, welcher doch Anfangs edlere Zwecke anstrebte, für den Augenblick zu genügen. Dies sind statistische Thatsachen, und wir ersuchen Herrn Eckert, selbst den Commentar dazu zu machen. Wir achten seine Fähigkeiten hoch genug, um überzeugt zu sein, dass er unsere im Interesse des Publicums, der Künstler und der Direction selbst gethanene Mahnung beherzigen werde.

„Die Novität „Königin Topas" in drei Acten, nach Lochroy und Battu von Proch, Musik von Massé, hat keinen durchgreifenden Erfolg gehabt, wird sich aber vielleicht doch einige Zeit am Repertoire erhalten. Im Gegensatze zu den meisten französischen so genannten Spiel-Opern ist diesmal der Text ganz uninteressant, die Handlung, durch ihre Verworrenheit ausserhalb jeder menschlichen Berechnung liegend, erinnert an die grossen pantomimischen Ballette, deren Zusammenhang dem Zuschauer ewig ein Räthsel bleibt. Auch die Proch'sche Uebersetzung mahnt stellenweise an den blühenden Stil der Ballet-Programme, wiewohl im Ganzen genommen, wenn auch nicht die deutsche Sprache, so doch die Anforderungen der Sänger befriedigt sein dürften. Die Musik theilt mit ihren älteren Geschwistern, den Werken von Thomas u. A, jene Eigenthümlichkeit, dass die hübschesten Stellen da angebracht sind, wo man sie weder erwartet, noch nach Verdienst würdigt, während die wichtigsten Nummern, die Arien, Duetten u. s. w., von welchen man sich viel verspricht, gerade am schwächsten bedacht sind. Wo musicalische Erfindung und Phantasie maassbestirlich sind, wo der Componist zeigen kann, ob er es verstehe, die Wirkung einer dramatischen Situation durch echten musicalischen Pathos zu erhöhen, da lässt ihn seine Schöpfungskraft im Stiche, er sucht vor unseren Augen nach Melodie, ergeht sich ängstlich in den sonderbarsten Modulationen und kehrt plötzlich auf forcirte Weise in die Haupt-Tonart zurück, wie beseitzt, dass er nichts Besseres gefunden. In unbelauschten Momenten hingegen, wo er sich gehen lässt, sorglos eine leichte Wendung der Action wie im Vorübergehen in Tönen zu schildern, da entschlüpfen ihm die geistreichsten Einzelheiten, welche aber meist wirkungslos vorübergehen, weil das Publicum sich nicht die Mühe nimmt, darauf zu achten. So kann man dreist behaupten, dass bei uns die hübschesten Nummern gar nicht beachtet, die mittelmässigsten aber lebhaft applaudirt wurden. Zu den ersten zählen wir die ganze Introduction, dann das von Lebens- und Liebeslust sprudelnde „Seht ihr sechs edle Herrn, besetzt von einer Flamme", dann im zweiten Acte das Septett: „Lasst uns, ihr Herren, ein Mittel finden", endlich den Anfang des zweiten Finale. Rechnen wir dazu noch das originelle „Bienenlied", den gelungenen Gesang der Zigeuner im zweiten Finale, das komische Terzett im dritten Acte u. s. w., so werden wir erkennen, dass dies doch keine so geringe Ausbeute sei, und dass sich nicht sowohl das Publicum als besonders die Kritik abermals mit einer Strenge geäussert habe, welche nicht geeignet ist, die Direction in ihrem löblichen Streben, neue Werke vorsuführen, wirksam an unterstützen." Uebrigens war die Oper sehr gut einstndirt und scenirt.

Ankündigungen.

Neue Musicalien
im Verlage von
CARL LUCKHARDT in Kassel.

Bolt, J. J., Op. 17, Drei Lieder für Tenor mit Pianoforte:
Nr. 2. O, weisst du, wo den wilden Schwan. 7½ Sgr.
„ 2. O, du der Schönheit. 7½ Sgr.
— — Op. 22, Phantasie über Themen der Oper Castilda von E. H. zu S. für Violine mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Sgr.

Eschmann, J. C., Op. 14, Frühlingsblüthen für das Pianoforte:
Nr. 1. An den Mond. 5 Sgr.
„ 2. In der Nacht. 7½ Sgr.
„ 3. Frühlingsliedchen. 7½ Sgr.
„ 4. Frühlingsahnung. 12½ Sgr.
— — Op. 19, Drei kleine Clavierstücke:
Nr. 1. Capriccio. 7½ Sgr.
„ 2. Blumenstück. 5 Sgr.
„ 3. Liebeslied. 7½ Sgr.

Häser, C., Op. 5, Waldgesang für 4 Männerst. Part. u. St. 15 Sgr.
Kraushaar, O., Op. 5, Lyrische Tonbilder für das Pianof. 22½ Sgr.
Mayer, C., Op. 128, Souvenir de Naples. Grande Etude de Concert en forme de Tarantelle arr. pour Piano à 4 mains par F. G. Jansen. 20 Sgr.
— — Op. 163, Deux Morceaux de Salon pour Piano:
Nr. 1. Réverie Nocturne. 10 Sgr.
„ 2. Gaga d'Amitié. Divertissement. 12½ Sgr.
Plumhof, H., Op. 1, Quatre Morceaux de Salon p. Piano. 20 Sgr.
Sobirey, G., Op. 1, Zwei Gesänge für Bariton mit Pianoforte.
Nr. 1. Die Vedetta. 7½ Sgr.
„ 2. Der todte Soldat. 10 Sgr.
— — Op. 3, Zwei Gesänge für Mezzo-Sopran mit Pianoforte:
Nr. 1. Vesper. 7½ Sgr.
„ 2. Die Jungfrau. 12½ Sgr.
Voss, C., Op. 110, Amusement grotesque. Polka en quatre caractères arr. pour Piano à 4 mains. 10 Sgr.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. prenss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 2. KÖLN, 8. Januar 1859. VII. Jahrgang.

Inhalt. Aus den Museums-Concerten zu Frankfurt am Main. II. Von A. S. — Anna von Landskron. Oper von Abert. — J. S. Bach's Weihnachts-Oratorium. Von --n. Nachschrift der Redaction — Aus Düsseldorf (Viertes Abonnements-Concert). Von F. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr von Perfall, Herr Servais, Opern-Travestieen von Freudenthal und Kipper — Crefeld, Zweites Abonnements-Concert — Cleve, Soireen für Kammermusik — Weimar, Mozart-Feier, Beethoven-Feier).

Aus den Museums-Concerten zu Frankfurt am Main.

II.

Hat uns Rosenhain's Vortrag in die Erinnerung zurückgeführt, was man einst ein gediegenes und geistathmendes Clavierspiel genannt und in der Regel zu hören bekam, so haben uns die Herren Vieuxtemps und Singer gezeigt, was man gegenwärtig ein grosses Violinspiel nennt. Dass hierbei von allen Erinnerungen und Traditionen abgesehen werden muss, die sich an die immer wahr bleibende französische Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot knüpfen, versteht sich von selbst. Aber auch an Paganini darf man sich nicht erinnern, denn die hohe Genialität dieses Wundermannes in allen ihren Manifestationen war gleichsam ein unveräusserliches Gut. Darum konnte er nicht Gründer einer besonderen Schule werden. Was man heute so nennt, ist nur ein Stück von seinem besonderen Mechanismus, der sich durch ausdauernden Fleiss nachahmen lässt. Den von ihm hinterlassenen Notenzeichen (die Etuden nicht gemeint) seine tief fühlende Seele einzuhauchen, wird vielleicht gelingen, wenn einst ein anderer Prometheus seine Kunst daran erproben wird.

Herr Vieuxtemps producirte sein Concert in *A-dur* (Nr. 3) mit pompöser Orchester-Begleitung, obligatem Triangel und dergleichen mehr. Dasselbe ist eine Anhäufung alles erdenklich-modernen Passagen-Gerankes, wobei einem schwindelig werden kann, obwohl Alles mit grösster Leichtigkeit gegeben wird. Unendlicher Missbrauch mit dem Flageolet gehört nun einmal dieser Richtung als Haupt-Vehikel zu äusserlicher Wirkung an. Dieser ist auch hier vorhanden. Wäre nicht ein im einfachen Stil gehaltenes Adagio darin, man müsste das ganze Opus vom ästhetischen Standpunkte aus als das *Nec plus ultra* aller modernen Virtuosen-Kunststücke bezeichnen.

Seit mehreren Jahren bekanntlich ist Herr Vieuxtemps stets auf Reisen und bestrebt, Geld zu erwerben. In gewisser Beziehung wäre jede Anmerkung darüber unstatthaft. Allein Herr Vieuxtemps hat sich nebst Geld auch den Titel des grössten der lebenden Violinspieler, sogar den eines Königs, erworben. Besteht aber wohl die Grösse des ausübenden Künstlers bloss in Ueberwindung technischer Schwierigkeiten? Machen nicht auch tiefes Gefühl und in dritter Potenz ein einfacher, edler Stil die Ingredienzien des Begriffes von Künstlergrösse aus? Beide letztere Eigenschaften waren einstens dem Jüngling Vieuxtemps zu eigen, dem Manne und Meister sind sie abhanden gekommen oder vom Flitter des Mechanismus erstickt worden.

Der fahrende Virtuose, der täglich ein anderes Publicum ob seiner enormen mechanischen Fertigkeit zum Erstaunen zu bringen bestrebt ist, der an Erhebung seiner Zuhörer nie denkt, folglich auch niemals in sein Inneres einkehrt und darin Umschau hält, muss nothwendig über kurz oder lang ein blosser Mechaniker werden. Zwischen dem echten, wahren Künstler und dem Publicum soll fortan eine gewisse Reciprocität bestehen: er bildet das Publicum, das Publicum bildet ihn. Zur Erreichung dieses schönen Zweckes gehört ein fester Wohnsitz an einem Orte, wo es ein empfängliches und bildungsfähiges Publicum gibt, wäre es auch nur ein kleiner Bruchtheil. Reisen soll der Künstler sowohl materieller als künstlerischer Vortheile wegen, welche letztere gar mannigfacher Art sind; aber es darf dies nur in gemessenen Intervallen geschehen. — Ein Künstler, der sein Publicum bilden will, d. h. der es zur Erkenntniss des wahrhaft Schönen und Werthvollen erheben will, darf in seinem Repertoire nicht einseitig sein. Wie ein guter Schauspieler sich eine grosse Reihe seiner Individualität zusagender und doch unter einander verschiedener Charaktere zu eigen macht, so soll es der ausübende Künstler mit Compositionen verschiedener Autoren thun; denn das sinnige Publicum will auch vergleichen, wie der Mann diesen und jenen Autor auffasst. Dass Herr

Digitized by Google

Vieuxtemps aber, seit er aufgehört, Compositionen seines Lehrers de Bériot zu spielen, dessen Schule er überhaupt längst abtrünnig geworden, ausschliesslich nur seine Sachen und Sächelchen (als Productionsstücke) vorträgt und damit den Beweis gibt, dass er dieselben für das Werthvollste im Bereiche der Literatur für sein Instrument hält, drückt seine Wagschale noch vollends hinab.

Möge nun Unverstand oder Parteilichkeit fortfahren, Herrn Vieuxtemps den grössten oder gar den König unter den lebenden Violinisten zu nennen, unsererseits haben wir der Wahrheit wie auch dem Thatsächlichen Genüge zu leisten versucht, indem wir Vorstehendes seinem Thun und Lassen gegenüber gestellt. Es soll nur noch constatirt werden, dass der Künstler von der Versammlung im Museum mit grossem Beifall geehrt worden, wie sich das wohl von selbst versteht. Ob aber der Eindruck bis zum folgenden Tage in den Gemüthern haften geblieben, möchte Referent bezweifeln; denn alles, was nur Bewunderung erregt, erzeugt auch bald Sättigung, so wie ein lange andauernder Reiz bald die Nerven abstumpft.

Mit anderen Gefühlen nähert sich Referent der Leistung des Herrn Concertmeisters Singer aus Weimar. Sein Vortrag beschränkte sich leider nur auf den ersten Satz eines Paganini'schen Concertes, den er wenige Tage zuvor auch im leipziger Gewandhaus gespielt, dann noch auf eine Art moderner Phantasie über einen ungarischen Nationaltanz (*Csardas*) mit Orchester-Begleitung von eigener Composition. In technischer Beziehung fand sein Vortrag auszeichnenden Beifall, den er auch verdiente. Man fragte aber nach dem Grunde, warum nur ein Satz aus dem Concerte, warum nicht das vollständige Werk. Der eine Satz war der Reise von Weimar nach Frankfurt kaum werth, und die eigene Composition? — Es kam ja aber noch zur Ueberraschung ein *Solo solissimo* für die Geige als Zugabe. Die Herren Virtuosen haben nun einmal gegenwärtig die Manie, den Concertsaal für ihre Studirstube zu halten, vergessen aber, dass derlei Exercitien ohne Schlafrock doch unbequem zu spielen sind. Wir empfehlen ihnen daher, dieses nothwendige Requisit, wo möglich mit einigen Ordensbändern geschmückt, mitzubringen, denn diese gehen erst solcher Solo-Spielerei vollen Werth.

Was es auf sich hat, mit Compositionen von Paganini sich einzulassen, ist oben gesagt. Desshalb würden wir Herrn Singer höchlich bedauern, wenn er sein eminentes Talent damit oft in Versuchung führen sollte. Möge er das vorstehend über seinen berühmten Mitstrebenden Bemerkte der Prüfung unterziehen, vielleicht macht er sich das Geständniss, dass er nahe daran ist, dieselben Wege zu gehen, wie jener. Vielleicht ist es aber noch Zeit, zu anderen Gesinnungen zu kommen. Welchen Gewinn könnte die Kunst von dem Talente dieses jungen Mannes ziehen, wenn wir uns seinen unvergleichlich schönen Ton, in welchem der Zuhörer mit wahrhaftem Wonnegefühl schwelgt, mit der bereits vollendeten Technik zur Reproducirung werthvoller Compositionen angewandt denken!

Sollte denn kein Mittel aufzufinden sein, Künstler wie die Herren Joachim, Lauh und Singer nach Werken aus guter, wenn auch nicht immer aus classischer, Schule greifen zu machen, wäre es auch nur ausnahmsweise? Läge es denn so weit ab, wenn Concert-Vorstände bei jedesmaliger Einladung zur Production an dergleichen Talente — aber auch an Clavierspieler — das Verlangen aussprächen, ein vollständiges Concert aus guter Schule vorzutragen? Auch das wäre im conservativen Sinne gehandelt. Zur Wahl liegen wenigstens 25 bis 30 grossartige Tongemälde vor, deren Autoren die oben genannten drei Franzosen, der Italiäner Viotti und der Deutsche Spohr sind. Wer sagt, die Werke dieser Componisten seien veraltet, der irrt in der Weise, als im zweiten und dritten Jahrzehend von sämmtlichen Beethoven'schen Concerten behauptet worden, sie seien veraltet, entsprächen nicht mehr dem Zeitgeschmacke. Thatsache ist, dass einige dieser wundervollen Schöpfungen 15 bis 20 Jahre im Staube der Bibliotheken gelegen, ohne nur einmal irgendwo versuchsweise zum Vortrage zu kommen. Ohne Joachim läge das Violin-Concert vielleicht heute noch dort in guter Ruhe; denn hatte doch das ganze Corps der Violinspieler gleich nach dessen Erscheinen den Stab darüber gebrochen und es für unausführbar erklärt. Allein den Violin-Virtuosen von heute fehlt für alle gute Musik das Haupt-Ingrediens: Pietät und Verläugnung des Uebermaasses von erworbener Technik, die dort nicht zulässig ist.

Zuletzt sei noch gestattet, ein Streiflicht auf einige jüngst in den Museums-Concerten gehörte Orchesterwerke fallen zu lassen. Welcher Geist dieselben dort einzig und allein beherrscht, weil im leitenden Comite nicht ein Mitglied ist, das von Musik andere als dilettantische Begriffe hätte und ernste Winke zu geben verstände, wann und wo es erforderlich, ist eine zu beklagende Thatsache. Der beste Wille aber ohne künstlerisches Verständniss und Erfahrung leistet in solcher Stellung nichts Erspriessliches für die betreffende Sache. Seit einigen Jahren bin ich den Dingen dort fern geblieben, bis die genannte Künstler-Trias mich wieder in die Nähe gezogen. Was ich nun in Beethoven's *C-moll-* und *A-dur*-Sinfonie, ferner noch in Mozart's *G-moll*-Sinfonie zu hören bekam, erreicht den Gipfelpunkt directorischer Raserei. Am allerschlimmsten ergeht es Mozart's Sinfonie. Da sind im ersten und vierten Satze die Schleusen hoch aufgezogen, die Wellen drängen mit unerhörtem Ungestüm hervor, und eine überstürzt die

Digitized by Google

andere. Die armen Contrabässe! Wer da noch Ohren hätte, das contrapunktische Charivari zu verfolgen, und aus der schäumenden Flut eine Mittelstimme heraus zu hören! Die Dinge haben sich dort in hohem Grade verschlimmert. Kann bei solcher Behandlung, bezeichnender Entweihung, noch an Charakter-Zeichnung, an Ausdruck im Allgemeinen und Speciellen gedacht werden? Kurz, wer einstens nach Herrn Messer jenen Platz einnimmt, muss, wenn er ein umsichtiger, in den Geist der Werke eingehender, aber auch fühlender Orchester-Führer ist, neun Zehntel aller Instrumental-Musik von Neuem mit dem Orchester einstudiren. Ist aber ein Gelingen möglich, wenn das Orchester seit Jahren gewöhnt worden, eine Hetzjagd in jedem Allegro-Satze aufzuführen, als stände über jedem Satze geschrieben: *Allegro collerico*? „Das ist der Fluch der bösen That" u. s. w.

C. M. von Weber schrieb im Jahre 1824 einen Aufsatz voll wichtiger und von jedem Dirigenten insbesondere zu beherzigender Bemerkungen über den Gebrauch des Tempo; derselbe befindet sich in der Berliner Musik-Zeitung, Nr. 28 vom Jahre 1827, veröffentlicht. Der vielerfahrene Dirigent sagt unter Anderem darin: „Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen." — Referent wird dieser goldenen Worte an einem anderen Orte des Näheren gedenken. A. S.

Anna von Landskron.

Oper von Abert.

Stuttgart, den 20. December 1858.

Wohl selten ist eine neue Oper von unserem gewöhnlich etwas ernüchterten Publicum mit so durchgängig lebhaftem, fast bei jeder Situation in lauten Beifall ausbrechendem Interesse angehört worden, wie dies bei der gestrigen erstmaligen Aufführung von Abert's Anna von Landskron der Fall war. Schon die Ouverture erweckte eine so vortheilhafte Stimmung für die Oper, dass gleich von Anfang an jene Atmosphäre der gemeinschaftlichen Begeisterung sich erzeugte, in welcher allein alle Poren eines Kunstwerkes sich öffnen und seine volle warme Lebenskraft in die Herzen der Zuhörer ausströmen lassen können. Wodurch sollen wir uns diese gestrige Gemüthswärme unseres Publicums erklären? Entsprang sie bloss aus einer äusseren persönlichen Stimmung gegen einen jungen Componisten, der ein Stadtgenosse von uns ist, und gegen dessen Oper man eine individuelle wohlwollende Stimmung mit sich brachte, zumal da sie ein Erstlings-Versuch war, oder sprühte wirklich sein Werk eine solche Lebenswärme aus, dass sich jedes Gemüth darin behaglich fühlen und sich ungestört dem vollen Genusse seiner Schönheiten hingeben konnte? Wir sind geneigt, den günstigen Erfolg dieser Oper in der Vereinigung dieser beiden Punkte zu suchen. Eben weil Abert uns persönlich bekannt ist, und zwar durch Eigenschaften, die wie z. B. seine edle Bescheidenheit die Zierde des wahren Künstlers sind, haben wir eine Stimmung mitgebracht, die glücklicher Weise durch den zweiten Punkt, die echt künstlerischen Schönheiten seines Werkes, gehoben und bis zu Ende gesteigert wurde. Ja, dieser Erstlings-Versuch des jungen Componisten ist kein Embryo eines zu hohen Erwartungen berechtigenden Werkes, es ist ein gereiftes Kunstproduct, gereift an der Sonne eines reinen, lyrisch durchwärmten Gemüthes, genährt durch die reichlichsten Mittel, welche die moderne Instrumental-Musik dem schaffenden Genie zur Verarbeitung darbietet, und erzogen durch die neuen Ideen, welche durch die freiere Entwicklung der Kunstform neue Kunstrichtungen hervorgebracht haben. Fern sei es von uns, behaupten zu wollen, dass die begeisterte Aufnahme der Abert'schen Oper hauptsächlich oder ausschliesslich dem neuen Standpunkte zuzuschreiben sei, den Richard Wagner sich erobert hat, und von welchem Abert bei der Composition seiner Oper ausgegangen ist. Wir gehören nicht zu denjenigen, die in einem Tannhäuser oder Lohengrin das allein gültige Kunstwerk der Zukunft erblicken; wir betrachten solche Werke nur als ein neues Genre, das neben den anderen seither zur schönsten Blüthe entfalteten Opernwerken zu einem parallelen Bestehen wohl berechtigt ist. Abert hat nun eben auch ein solches Genre geliefert, und es darf daher kein vergleichender Maassstab mit den Werken eines Gluck, Mozart, Spohr, Weber oder Meyerbeer angelegt, sondern nur gefragt werden: Was hat er in dem neuen Genre, das wir seiner raffinirten, vollstimmigen Instrumentation zu Liebe die sinfonische Oper nennen möchten, geleistet? Und da finden wir, dass er selbst eine Seitengattung des Wagner'schen Genre's geschaffen hat. Während Wagner eine epische sinfonische Oper erzeugt hat, finden wir Abert als Schöpfer einer lyrischen sinfonischen Oper, und das ist das grosse Verdienst, das sich dieser strebsame Künstler um die moderne Oper erworben hat. Er hat die extravaganten Auswüchse eines genialen Geistes vermieden, er hat nicht das hervorbringen wollen, was die Tonkunst einmal nicht hervorbringen kann, so lange sie sich in den Gränzen der idealen und formellen Schönheit zu bewegen hat; er hat statt des überkünstelten

Digitized by Google

epischen Glanzes die wärmere, natürlichere lyrische Stimmung den modernen Harmonieweisen einzuhauchen versucht, und ist somit als Vermittler der so genannten Zukunftsmusik mit der vorausgehenden romantischen Oper aufgetreten; als Vermittler mit der classischen Oper freilich nicht, denn zwischen der classischen und der Zukunfts-Oper besteht, Gottlob, eine Kluft, die nie ausgefüllt werden kann. Traurig ist es freilich, wahrzunehmen, wie unsere neueren Componisten immer mehr von der classischen Oper sich abwenden und bloss von der romantischen oder Wagner'schen ausgehen. Es ist freilich leichter, mit vollen Farben aufzutragen, als in der reinen Zeichnung und in intensiven melodischen Grundzügen den Hauptbestand des Kunstwerkes zu suchen. Gerade weil es so schwer ist, melodisch originel zu sein (weil dies nur das angeborene musicalische Genie sein kann), sucht man neuerdings den Haupt-Effect im Colorit der Instrumentation, und dies ist auch der Grund-Charakter der Abert'schen Oper. Ein Raffinismus der Instrumentation, der jedes Wort des Textes zu paraphrasiren sucht, der, wenn beim Mondschein eine lyrische Situation geschildert wird, den Gesang mit dem Schlage der Nachtigall, dem Gezirp der Grille, ja, selbst dem Unkenruf vom Orchester begleiten lässt, der das langsame Aufathmen beim Erwachen aus der Ohnmacht mit einer peinlich pulsirenden, rhythmisch unruhigen Orchester-Figur nachzuahmen sucht, das alles sind künstlerische Effecte, die zwar einen wohlthuenden Eindruck machen, die aber eben doch keinen Ersatz für den Reiz der Melodie bieten, wie wir sie in der classischen und romantischen Oper vorfinden. Was nun aber an Abert's Oper zu loben ist, das ist, dass sein Hauptstreben nicht bloss in dieser vollen, pittoresken Instrumentation zu suchen ist, sondern dass er dem Gesange in der That eine melodische Form zu geben verstand, ohne wirklich Melodieen geschaffen zu haben, die für sich allein Lebenskraft haben. Es weht durch die ganze Oper ein melodischer Reiz, der bei aller modulatorisch-unruhigen Harmonie doch auf sehr natürliche Weise dem Gesange selbst entströmt und desswegen dem grösseren Publicum verständlich ist, selbst wenn es den enharmonischen Verkehrungen, den doppelt verminderten Terzen oder den Nonen- und Secunden-Vorhalten nicht folgen kann. Nehmen wir dazu, dass bei aller lyrischen Stimmung ein energischer Geist waltet, der sich in keine Sentimentalität verflacht, dass die Chöre sehr lebhaft construirt sind und eine reiche Abwechslung von Märschen, Volkschören, Nonnengesängen, ritterlichen Auftritten, Kerkerscenen und einfachen dramatischen Situationen Statt findet, dass Alles leicht fasslich ist im Bau der Handlung selbst, so darf man wohl sagen, dass Abert ein Werk geschaffen hat, welches verdient, die Runde durch ganz Deutschland zu machen, und das sich gewiss auf jedem Repertoire halten wird.

Die Aufführung selbst war eine sehr gelungene. Das Ensemble, das bei einer Oper, in welcher keine eigentlichen Arien vorkommen, so wichtig ist, war vortrefflich, die Chöre namentlich, trotz ihrer Schwierigkeit, verdienen alles Lob. Frau Dr. Leisinger als Anna hatte Gelegenheit, ihre Haupt-Eigenschaften in einigen ergreifenden Scenen zu entfalten. Fräulein Mayerhöfer als Hildegard erinnerte uns mit Schmerzen an das Gerücht, dass sie unsere Hofbühne verlassen wolle, um nach Mannheim überzusiedeln. Ist denn unsere Bühne nur dazu bestimmt, gute Gesangeskräfte zur Ausbildung zu bringen und sie dann zu verlieren, wie z. B. Fräulein Eschborn, Herrn Lipp und Andere? Herr Sontheim als Liebhaber der Anna, Herr Pischek als Bürgermeister von Basel, Herr Jäger als intriganter Edgar, Herr Schucker als biederer Kerkermeister, Herr Sesselberg als Bischof — sie hatten alle sehr dankbare Rollen und konnten sich in den für den Sänger so wesentlich vortheilhaften mittleren Lagen der Stimme bewegen. Der Text, welcher die Fehden der Sterner und Psitticher in Basel, einer Art von Montecchi und Capuleti, behandelt und eine altdeutsche Romeo- und Julie-Geschichte, aber ohne ihren tragischen Ausgang, uns vorführt, ist von dem bekannten Gesanglehrer Herrn Nehrlich und hat das Verdienst, singbar geschrieben zu sein. Im Uebrigen ist er aber etwas schülerhaft zusammengefügt, und versteht es nicht, die dramatische Handlung von der Spule abspinnen zu lassen. Namentlich tritt in der Schluss-Katastrophe Kaiser Rudolf als blosser *Deus ex machina* auf, auch verschwindet Hildegard ganz von der Scene, ohne dass man weiss, was aus ihr geworden ist; ferner läuft der zum Tode verurtheilte Karl von Ramstein frei mit den Anderen zum Gerichtssaale hinaus, ehe ihn der Kaiser freigesprochen hat, so dass die Schluss-Katastrophe ganz unnöthig erscheint. Die Inscenesetzung war leider sehr dürftig.

Dass nun trotz der Schwäche des Libretto's, trotz der mangelhaften Regie die Anna von Landskron einen so warmen Beifall gefunden hat, beweis't, dass unseren jungen Componisten eine künstlerische Weihe durchdringt, die mit der Zeit noch wirksamer werden müsste, wenn er, statt seine Hauptforce auf ein reiches Colorit zu legen, seine melodischen Ideen in eine knappe Form bringen würde, damit sie beim Ausströmen nicht überlaufen, sondern, wenn der Mantel springt, als plastische Gestalten erscheinen und wirken können. Denn darin liegt der Hauptmangel der neuern Productivität, dass sie in sich selbst zu weich ist, dass sie keine Geduld hat, sich in die starre Form zu ergiessen, und sich auf der blossen Gefühlsstimmung wiegt,

Digitized by Google

ohne das Gefühl selbst in seinen innersten Falten erfasst zu haben. Möge der junge Componist mit all seiner schönen Phantasie in seiner Kunstrichtung weit häufiger rückwärts blicken, als vorwärts!

J. S. Bach's Weihnachts-Oratorium.

Der Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main hat am 13. December v. J. das Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach (I.—IV. Theil) mit vollständiger Orchester-Begleitung in der deutsch-reformirten Kirche zum ersten Male zur Ausführung gebracht und ist nun im Besitze der drei grössten, leuchtendsten Edelsteine des ersten Meisters heiliger Musik, der Matthäus-Passion, der *H-moll*-Messe und des Weihnachts-Oratoriums. Hoffen wir bei dem merklichen Aufschwunge, den Geschmack und Verständniss auf musicalischem Gebiete zu nehmen begonnen hat, dass der unendlich reiche Geist des gewaltigen Meisters, der, obgleich wie ein Riese über Zwerge emporragend, doch fast drei volle Menschenalter in Vergessenheit geschlummert hat, bald wieder in voller Lebendigkeit regiere und die weit verirrten Epigonen zurückführe zu dem, was wahrhaft edel und gut ist im Reiche der Töne. Selbst die neuleipziger Zukunftsmusiker machen ja Miene, den alten Sebastian als ebenbürtig und noch lebendig anerkennen zu wollen; mögen sie zusehen, dass er nicht ihr musicalisches Treiben zu Schanden mache. Wenn Einer, so hat Bach dem Worte sein volles Recht gegeben; er ist der genialste und frömmste Interpret seines biblischen Textes, und seine Interpretation ruht auf der innigsten, freudigsten Ueberzeugung von der seligmachenden Wahrheit desselben; aber dessen ungeachtet sündigt er nie gegen den Geist der Musik und achtet die Formen und nothwendigen Schranken derselben, in denen er sich freilich genial-schöpferisch frei und ungehindert bewegt.

Das Weihnachts-Oratorium gibt davon ein glänzendes Zeugniss. Ist es gleich nicht in dem Sinne wie die Passion oder die hohe Messe ein Ganzes, da es für sechs einzelne Sonn- und Festtage des Weihnachts-Cyklus berechnet ist und also aus sechs in sich abgeschlossenen Weihnachts-Cantaten besteht, so weht doch durch alle Theile, als Interpretation des Wortes: „Uns ist heute der Heiland geboren!“ Weihnachtsfreude und Weihnachtsseligkeit. Aber dieser Weihnachtsjubel wäre kein tiefdringender und befruchtender, echt christlicher, wenn er nicht getragen würde von dem Bewusstsein, dass erst der erlösende Tod Dessen, der bei der Geburt von den Engeln verkündet ward, auch dem Ereigniss in der geweihten Nacht seine hohe Bedeutung verliehen hat; daher legt er in erhaben prophetischer Weise dem Choral: „Wie soll ich dich empfangen!“ mit dem die Gemeinde die Geburt des Heilandes begrüsst, die Melodie des Passions-Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden“, unter und knüpft ihn durch die phrygische Weise, die er anwendet, an den Schluss-Choral der Passion: „Wenn ich einmal soll scheiden“. Die Wirkung dieses Chorals gerade hier an dieser Stelle ist eine tief ergreifende und beherrscht den ganzen ersten Theil. Erst mit der Pastoral-Symphonie, die, den zweiten Theil eröffnend, an den Jubelchor, mit dem das ganze Werk beginnt, wieder anknüpft, kehrt die heitere Feststimmung zurück und steigert sich in Innigkeit und Grösse, bis am Schlusse des Ganzen derselbe Passions-Choral, nun aber in heiter-kräftigem *D-dur*, die Festfreude zu Ende führt.

Gestatten Sie mir, ehe ich über die Aufführung rede, mit wenigen Worten auch die drei anderen Theile, die aufgeführt wurden, zu charakterisiren. Ich weiss zwar wohl, dass ich Ihnen und den echten Musikern nichts Neues sagen kann; ich möchte aber, wie ich durchdrungen bin von der Herrlichkeit des Werkes, die vielen Gesang-Vereine unseres Vaterlandes aufmerksam machen auf diesen Schatz, der, wenn auch in der schönen Ausgabe der Bach-Gesellschaft zu Tage gekommen, doch noch an den meisten Orten ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch zu sein scheint. Wer wie wir hier in Bach den reichsten und gesundesten Quell erhabener Musik gefunden hat, möchte gern allen Strebenden den Zugang erleichtern.

Der zweite Theil („Und es waren Hirten auf dem Felde“), der mit der wunderlieblichen, engelhaften Pastoral-Symphonie beginnt, trägt vorzugsweise das Gepräge der Anmuth und Heiterkeit, die sich in dem Mittelchor: „Ehre sei Gott in der Höhe!“ zum höchsten Jubel steigert, einem Chor, der zu den grössten des Meisters gehört, so gross in seiner Intention, dass Tausende von Sängern und Instrumentalisten dazu gehörten, um in der Fülle des Tones nur einiger Maassen an die Erhabenheit des Gedankens zu reichen. Rührende Innigkeit athmet das Wiegenlied, das eine Altstimme singt. In dem Schluss-Choral mit dem eigenthümlichen $^{12}/_{8}$-Rhythmus tritt die Grundstimmung des Theiles, wie sie sich in der Symphonie ausprägt, in höchst origineller Weise, namentlich in der Begleitung, wieder hervor.

Der dritte Theil, vorzugsweise dramatisch gehalten, beginnt und schliesst mit dem inbrünstigen Bitt-Chor: „Herrscher des Himmels, erhöre mein Lallen!“ er erinnert in seinen Schlusswendungen an Händel's Behandlungsweise der Chöre. Dazwischen fügt sich die Erzählung des Evangelisten, wie die Hirten hingehen, das Kind finden und anbeten, und die Mutter alles, was sie gehört hat, im Herzen bewegt. Der recitativische Chor der Hirten: „Las-

Digitized by Google

set uns hingehen", entspricht den Chören der Jünger u. s. w. in der Passion und macht mit seiner charakteristischen, ganz selbstständig gehenden malerischen Begleitung den Eindruck freudiger Ueberraschung und sehnsüchtiger Eile. Das folgende Bass-Recitativ antwortet den nach Gewissheit verlangenden Hirten und verkündet in erhabenen prophetischen Worten und geweihten Tönen das Gnadenwerk des Heilandes. So leitet es über zu dem grossen Choral der Gemeinde: „Uns allen hat er wohlgethan". In einem Zwiegesang zwischen Sopran und Bass wird dann das Verdienst des Erlösers von beiden Theilen der Menschheit noch weiter gepriesen. Aus der folgenden Evangelien-Recitation, die mit den Worten endet: „Und Maria bewegte, was sie gehört, in ihrem Herzen", fliesst die innige Alt-Arie: „Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder", als eine herzliche Aufforderung an die Gemeinde zum Glauben und zum Genusse seiner Früchte. In den beiden nächsten Nummern wird der Aufforderung das Gelöbniss hinzugefügt, erst recitativisch: „Ja, ja, mein Herz soll es bewahren", dann in grossem Choral: „Ich will dich mit Fleiss bewahren". Die Hirten kehren zurück, und die Gemeinde stimmt ein in ihr Lob Gottes mit dem Choral: „Seid froh!" der in seinem ungewöhnlich freien Rhythmus vorzugsweise Festigkeit und Sicherheit und Siegesfreude ausdrückt.

Der vierte Theil schliesst nun den engeren Weihnachts-Cyklus (die beiden letzten beziehen sich auf das Dreikönigsfest und können am leichtesten ohne Schaden des Ganzen abgetrennt werden); alle seine Nummern drücken daher das Gefühl hoher Freude und innigen Dankes aus und den festen Vorsatz, fortan nur ihm, dem Heilande, zu leben. Nach dem grossen Einleitungs-Chor: „Fallt mit Danken, fallt mit Jauchzen", verkündet das kurze Evangelium, dass das Kindlein den Namen Jesus (Retter) erhalten habe. Alles Folgende ist gleichsam die Interpretation und Anwendung des Namens. Zuerst spricht dies eine Basstimme in dem grossen Recitativ: „Immanuel!" aus, mit welchem sich eine Sopranstimme in einzelnen choralartigen Sätzen verbindet. Das Recitativ entspricht in feierlicher Würde und hinreissender Innigkeit dem erhabenen: „Am Abend, da es kühle ward", der Matthäus-Passion. Die Gewissheit, dass nun die Schrecken des Todes verschwunden seien, drückt eine Sopranstimme in einer Arie aus, in Fragen, die sie sich selbst aus dem Munde des Heilandes beantwortet. Das Echo, das hier in geistreich-naiver Weise angewandt ist, verstärkt wie die Stimme eines antwortenden Engels diese Zuversicht. Wer diese Echo-Arie in tüchtiger Darstellung gehört hat, muss, ergriffen von der Wahrheit und Natürlichkeit des Effectes, jeden Gedanken an Spielerei verbannen. Der musicalische Gedanke ist so gesund und ist so consequent durchgeführt, dass man ihn sich gar nicht anders denken kann, auch wenn die Worte nicht dabei wären. Aus dieser Zuversicht entspringt das Gelübde, dass sein Name allein im Herzen leben solle; eine Bassstimme legt dieses Gelübde ab in einem Recitativ, über dem in einem choralartigen Arioso eine Sopranstimme ihren Jubel ausströmt: „Jesu, meine Freud' und Wonne". Die Bitte, dass der Heiland Kraft geben möge, ihm zu leben, die in einer wunderbar grossen Tenor-Arie ausgesprochen wird, fliesst dann über in den grossen Schluss-Choral: „Jesus, richte mein Beginnen", der, gleichsam die Summe aller Weihnachts-Betrachtungen ziehend, das feierliche Gelübde der Gemeinde, nur ihm zu leben, emporträgt zu seinem ewigen Throne. Der Text, ganz an die Zinzendorf'sche Gefühlsschwärmerei erinnernd, wird durch den Geist der Töne geweiht und kann dem musicalisch Empfindenden in keiner Weise Anstoss geben.

Was nun die Aufführung selbst betrifft, so wird sie allgemein als eine sehr gelungene, abgerundete anerkannt. Für einen Chor (der Verein zählt jetzt über 250 active Mitglieder), der mit innerem Verständniss eine Passion und eine *H-moll*-Messe ausführt und beide Werke beständig auf seinem Repertoire hat, war die Aufgabe gerade keine schwierige, er lös'te sie mit Kraft und Begeisterung. Die grossen Choräle wurden ohne Begleitung vollkommen rein und ohne das mindeste Schwanken der Stimmung gesungen; sie machten tiefen Eindruck, und selbst die geübten Orchesterleute sprachen ihre Bewunderung aus. Die zum Theil schwierigen grossen Chöre traten klar und bestimmt in ihren Motiven hervor und wurden schwunghaft gesungen. Die Soli waren alle in den Händen von Künstlern und Künstlerinnen: Frau Nissen-Salomon (Sopran), Fräulein Kissenheimer (Alt), Herr Baumann (Tenor) und Herr Pichler (Bass); sie wurden würdig und mit grosser Technik ausgeführt. Die Ehre des Abends verdient unser vortrefflicher Baumann, der den Evangelisten unvergleichlich schön und geistvoll sang und in den überaus schwierigen Arien seine Meisterschaft glänzend bewährte. Das Orchester spielte mit gewohnter Tüchtigkeit; man fühlte, dass die Spieler die Grösse des Werkes erkannten, und der Geist Bach's schien sie zu umschweben. Wenn ich unseren Director Messer zuletzt erwähne, so geschieht dies, weil er das A und O bei der Aufführung war. Nicht nur die Einstudirung des ganz neuen Werkes lag ihm ob (innerhalb 8 — 10 Wochen), er hatte die noch weit schwierigere Aufgabe, die Instrumentation des Werkes für unsere Zeit und doch im Geiste Bach's herzustellen; also den bloss bezifferten Bass, den Bach selbst auf der Orgel ausfüllte, in die passenden Instrumente zu übertragen, veraltete oder verschwundene Instrumente mit den geeignetsten zu ver-

Digitized by Google

tauschen, die ganze Dynamik hinzuzufügen und die mancherlei Fehler der Partitur auszumerzen. Er hat mit rastloser Mühe und innigstem Verständniss die Aufgabe gelös't und dadurch das Werk zugänglicher gemacht. Möge er dem Vereine noch lange in ungeschwächter Kraft vorstehen!

--n.

Nachschrift. Wir machen auf den Clavier-Auszug des Bach'schen Weihnachts-Oratoriums von Ed. Wilsing (Berlin, bei Bote & Bock, Fol.) aufmerksam. Es ist dies eine treffliche Arbeit, die von dem Verleger sehr schön ausgestattet worden ist. Subscriptions-Preis 3 Thlr. Auch die Chorstimmen sind in demselben Verlage erschienen. Die Redaction.

Aus Düsseldorf.

Den 1. Januar 1859.

Seit meiner Meldung über unser erstes Winter-Concert hat Ihre Zeitung aus besserer Hand und Quelle die Ansicht bestätigt, dass hier eine Wendung der Dinge vor sich gegangen ist, dass es hier, mit Einem Worte gesagt, besser aussieht, als es wohl geschienen haben und gewesen sein mag. Ja, es ist wirklich besser geworden, aber — es muss eben denn doch noch viel besser werden! Und dazu sind die Leiter der Concerte mit frohem Muthe und ernstem Sinne vollständig angethan; unser viertes Concert, am 30. December, bewies das in erfreulicher Weise nach allen Seiten hin, so weit die Kräfte reichten. Auch heute muss ich es principaliter rühmen, dass Herr Musik-Director Tausch die Leistungen unseres Orchesters durch seine präcise und recht sorgfältige Leitung völlig gegen frühere Leistungen umgewandelt hat. Wir hörten einige Tage früher mit demselben Orchester im Theater eine Opern-Aufführung und müssen gestehen, dass da eigentlich jeder Vergleich aufhört. Die Onverture zum Wasserträger, für den Vortrag eben nicht die leichteste, ging an uns vorüber mit dem ganzen Zauber, der ihr innewohnt; wir erinnern uns, dieses Meisterwerk so nur unter Rietz hier gehört zu haben; es war die erste, aber auch die beste Nummer des ganzen Abends. — Herr Louis Brassin, der Ihren Lesern bereits rühmlichst bekannt ist, spielte das *Es-dur*-Concert mit Orchester von Beethoven, ferner Andante und Polonaise für Pianoforte und Orchester-Begleitung von Chopin. Beide Stücke wurden von dem talentvollen Künstler mit grosser Bravour gespielt und mit stürmischem Beifall Seitens des sehr zahlreichen Publicums aufgenommen. Uns will es indessen scheinen, als sollte Herr Brassin weniger ernste, grosse Kraft und tiefe Auffassung erfordernde Compositionen zum Vortrage wählen. Das *Es-dur*-Concert hat hier, wie in Köln und Aachen, gelegentlich der Musikfeste so classische Antecedenzien, dass es immer etwas Gewagtes hat, hiermit sich hiererts zuerst einzuführen. Die Polonaise von Chopin spielte dagegen Herr Brassin in vollendeter Weise. — Die übrigen Nummern des Concertes gaben dem hier seit ihrem ersten Auftreten in gutem Andenken stehenden Fräulein Augnste Brenken aus Soest vielfache Gelegenheit, sich aufs Neue als eine der hervorragendsten Sopranistinnen zu zeigen. Wir hörten von ihr die Concert-Arie von Mendelssohn: „Unglückse'ge", zwei Lieder: Sulcika von Mendelssohn und Die Post von Schubert, so wie die Comala von Gade. Sollen wir uns kurz fassen, so möchten wir Fräulein Brenken rathen, so viel als möglich dramatische Compositionen zu singen oder aber beim Vortrag von Liedern solche zu wählen, die ihrer Individualität mehr zusagen, d. h. in denen sie mehr Feuer und Kraft entwickeln kann. Bei den enormen Mitteln und der trefflichen Schule, die der geschätzten Sängerin zu Gebote stehen, kamen denn auch die ihr zusagenden Stellen der Arie, so wie die ganze Darstellung der Comala zu prägnanter Geltung und ergriffen die Zuhörer sichtlich. Möchte es doch unserer verehrlichen Direction gefallen, bei dem nächsten Auftreten des Fräulein Brenken ihr eine recht umfangreiche Oratorien-Partie zuzutheilen, um diese vorzügliche Künstlerin einmal in ihrer ganzen Leistungsfähigkeit hören und beurtheilen zu können. Dann wird es denn freilich nöthig sein (um schliesslich auf den schwächsten Theil unserer hiesigen musicalischen Kräfte zu kommen), dass der Chor sich hinfort männiglich und weiblich nach besten Kräften zusammenthut und fein beherzigt, was Herr Tausch in den Proben mit wahrer Engels-Geduld zum Oefteren sagt. So sehr auch die arme verlassene Comala, umgeben von allen Reizen, die eine Instrumentirung nur geben kann, aufforderte zum Wehklagen oder zum Beschwichtigen des Sturms, so sehr Blitz, Donner und Gott weiss welche Elemente alle den Chor aufforderten, aus sich heraus zu gehen, umsonst! es blieb, besonders bei den verehrten Damen, stets bei einem schwachen Versuche. Wenn ich nicht irre, so standen an die siebenzig Damen in imposanter Schlachtordnung um ihren kühnen Führer; aber uns däucht, es sang nicht der vierte Theil, und der Schall, der da ausging von den Kühneren, verhallte wie im Nebel. Wir wollen nicht die Vermuthung haben, als fehle es wirklich am Können, es ist nur Bescheidenheit: also bitte, liebe Nachtigallen-Schar, singen Sie nur recht frisch heraus! Wie ganz anders klangen die prachtvollen Männerchöre, die, diesmal durch die Künstler-Liedertafel verstärkt, wie ein wirkliches Heer siegestrunkener Krieger daherbraus'ten und einen mächtigen Eindruck hinterliessen! Auch der Schlusschor ward kräftig intonirt und wollte, wie es schien, das Versäumte auch Seitens der Damen nachholen; aber wir haben hier nun einmal die Sitte, dass die letzte Nummer des Programms, und sei es auch das Classischste auf Erden, als Garderobe-Nummer behandelt wird. Es ist dies eine sehr gröbliche Verletzung gegen Mitwirkende und Zuhörer und sollte überall ernstlich gerügt werden*). F.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 7. Januar. Herr von Perfall aus München ist hier angekommen, um seine Composition „Das Dornenröschen" für Soli, Chor und Orchester, welche im Gesellschafts-Concerte am Dinstag den 11. d. Mts aufgeführt wird, zu dirigiren. Wir machen auf diese interessante und ansprechende Composition aufmerksam.

Herr Servais hat auf seiner Durchreise nach Warschau, Kiew, Odessa, Moskau u. s. w. einen Tag hier verweilt und einen engeren Kreis von Künstlern und Kunstfreunden durch sein wundervolles Spiel wiederholt entzückt. Seine Phantasie über Lafont's Tod mit Benutzung der Romanze *La larme* von Lafont dürfte wohl das Schönste von moderner Musik für das Violoncell sein und wird von dem herrlichen Künstler hinreissend vorgetragen.

Die Opern-Travestieen von Freudenthal und Kipper (Verlag von M. Schloss in Köln) sind nicht nur von vielen Männergesang-Vereinen Europa's mit Beifall aufgenommen worden, sondern haben auch

*) Ist bereits im letzten Concert-Bericht aus Düsseldorf in diesen Blättern geschehen, scheint aber nichts geholfen zu haben. Die mildernde Anmerkung des Herrn Referenten: „Ist an anderen Orten leider nicht besser" — mussten wir streichen, da uns bei vielfältigen Concert-Besuchen keine Stadt am Rheine vorgekommen ist, wo ein Theil des Publicums während des letzten Stückes oder vollends während der letzten Nummer eines Oratoriums, einer Cantate u. s. w. sich eine solche Störung erlaubte! Die Redaction.

Digitized by Google

in America eine ungewöhnliche Verbreitung gefunden. In fast jeder Stadt jenseit des Oceans, welche einen deutschen Männer-Gesangverein besitzt, wurden die Operetten aufgeführt.

Crefeld. Unser zweites Abonnements-Concert, unter Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn H. Wolff, fand am 30. December v. J. Statt. Der Glanzpunkt des Abends waren die Leistungen des Herrn Concertmeisters Grunwald aus Köln auf der Violine. Der Vortrag des Concertes Nr. 8 von Rhode erzielte durch den breiten Ton, das reine und überall gediegene Spiel stürmischen Beifall und war namentlich allen, welche das echt künstlerische Spiel der älteren französischen und der deutschen Schule hoch halten, ein grosser Genuss. Der Beifall steigerte sich noch höher durch die meisterhafte Wiedergabe der so genannten Hexen-Variationen von Paganini, wodurch Herr Grunwald bewies, wie erstaunlich er auch die moderne Technik in seiner Gewalt hat. Das Orchester führte die Concert-Ouverture von J. Rieta recht brav aus. Den zweiten Theil des Concerts füllte eine recht befriedigende Aufführung des 42. Psalmes von F. Mendelssohn. Frau Platzhoff, welche den Vortrag einiger Lieder und die Solo-Sopran-Partie in dem Psalm übernommen hatte, wurde leider durch das traurige Ereigniss des plötzlichen Todes ihres Mannes unmittelbar vor Anfang des Concertes nach Düsseldorf abberufen. Die grosse Gefälligkeit einer kunstgebildeten Dilettantin, Frau S. aus Köln, machte die Aufführung des Psalmes dennoch möglich, wofür das ganze Publicum ihr seinen besten Dank verschuldet.

Cleve. Die Soireen für Kammermusik, von Herrn Karl Fettweiss seit vorigem Winter veranstaltet, haben am 28. December v. J. wieder begonnen. Herr Fettweiss trug auf einem vortrefflichen Concertflügel aus der Fabrik von Gerh. Adam in Wesel eine neue Mazurka von seiner Composition, einen Walzer von Chopin, Op. 34 Nr. 1, einen interessanten Satz aus einer Sonate für Pianoforte und Violoncell von Sterndale Bennett, Op. 32, ein Trio von Beethoven und Thalberg's Moses-Phantasie mit grossem Beifall vor.

Weimar. Das grossherzogliche Hoftheater brachte in jüngster Zeit manches Interessante im Gebiete des Musicalischen. Sobolewsky's Komala ging zwei Mal und mit rechtem Erfolg über die Bühne. Beide Mal dirigirte Liszt, und die zweite Aufführung beehrte der Componist mit seiner Gegenwart. Er wurde am Schlusse gerufen. Die zweite Novität, „Der Barbier von Bagdad" von P. Cornelius, erlebte ihre erste Aufführung am 15. December. Dies Erstlingswerk des wahrhaft begabten und vielseitigen jungen Mannes enthält viele Schönheiten und geistreiche Einzelheiten. Die etwaigen Mängel wird der Componist wohl am besten selbst erkannt haben und bei seinen späteren Productionen zu vermeiden suchen. Sie resumiren sich in allzu grosses Ausmalen der einzelnen Situationen und Verse und damit verbundene allzu üppige Instrumentation — Mozart's Sterbetag (5. December) wurde durch die hundertste Aufführung der Zauberflöte mit Festrede von E. Pasqué gefeiert. Sie enthält u. A. auch folgende Stelle:

Doch wie? Erkannte nicht schon seine Zeit
Vorahnungsvoll des Meisters Unsterblichkeit?
Ja, kaum war er entflohen himmelwärts,
Erhob ein Denkmal sich, wenn nicht von Erz,
Doch von bescheid'nem Stein, auf blum'gen Au'n,
In grünem Park, noch heute zu erschau'n.
Wer war's, der so des Meisters Werth erkannt?
Ihr kennt sie All', mit Stolz wird sie genannt
Jetzt und für alle Zeit im deutschen Gau, —
Anna Amalia war's, die hohe Frau.
Damit im Kreise ihrer edlen Geister
Nicht fehlt der Töne grösster, einz'ger Meister,
Erbaut die Fürstin ihm ein Monument
In Tiefurts Park. Da steht's, wie Ihr es kennt,
Und bringt, als einfach sinniger Altar,
Dem Meister aller Zeiten Huld'gung dar.

Beethoven's Geburtstag (17. December) brachte ein Concert unter Liszt's Leitung nebst einer einleitenden Festrede von P. Cornelius. Zur Aufführung kamen: Ouverture *C-dur*; Meeresstille und glückliche Fahrt; Romanze für die Violine (Concertmeister Singer); Adelaide (Herr Caspari); Clavier-Concert, *Es-dur* (Seb. v. Sabinin) und die siebente Symphonie. Das Concert machte einen tiefen Eindruck, und Liszt wurde am Schlusse stürmisch gerufen — Frau Pauline Viardot-Garcia gastirte zwei Mal (Norma und Rosine) und erregte besonders durch ihre spanischen Lieder Enthusiasmus. — Als Novität soll in nächster Zeit Meyerbeer's Prophet zur Aufführung kommen.

Ankündigungen.

Bei Fr. Ludw. Herbig in Leipzig erschien so eben und ist in allen Buchhandlungen vorräthig:

Hauser, M.,

Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen.

Briefe aus Californien, Südamerica und Australien.

2 Theile. Eleg. geh. Preis 2¼ Thlr.

Diese höchst mannigfaltigen humoristisch gehaltenen Schilderungen werden nicht verfehlen, ein bedeutendes Aufsehen zu erregen.

Die im Verlage von C. Weinholtz in Braunschweig erschienenen billigsten Zinnstich-Ausgaben von:

Beethoven, 23 Sonaten f. Pfte. in 1 Bde. für nur 3¾ Thlr.
Haydn, 34 Sonaten f. Pfte. in 1 Bde. für nur 3½ Thlr.
Mozart, 19 Sonaten f. Pfte. in 1 Bde für nur 2½ Thlr.
Mozart, 18 Sonaten f. Pfte u. Violine in 3 Bdn. für nur 5 Thlr.
Ouverturen zu versch. Opern, 2 mains für nur 2½ Sgr.,
4 mains für nur 5 Sgr. das Stück,

sind in allen Musik- oder Buchhandlungen stets vorräthig.
Prospecte gratis.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Veranwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 3. **KÖLN, 15. Januar 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Noch ein Wort über Normal-Stimmung. — Beurtheilungen (Bernard Scholz, Op. 2, 4, 7, 8, 11. Von L. — F. J. Thinnes. Von M. — Albert Dietrich, Op. 11. Von L. — Aus Rotterdam (Musik-Aufführung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Von X. — Aus Wien (Opern-Theater). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, 301. Aufführung von Weber's Freischütz — Prof. Dehn's Nachlass — Meiningen, Capellmeister J. J. Bott — Regensburg — Frankfurt a. M. — Dr. F. Liszt — Nürnberg — Wien).

Noch ein Wort über Normal-Stimmung *).

Oeffentlichen Blättern zufolge beabsichtigt die französische Regierung, eine Normal-Stimmung des musicalischen Kammertones festzusetzen, und zwar soll dieselbe von der dermaligen übertriebenen Höhe auf einen Standpunkt zurückgebracht werden, der den Singstimmen angemessen sei. So sehr es zu beklagen ist, dass eine Staats-Regierung sich veranlasst sieht, in einer freien Kunst derartige Vorschriften zu machen, so muss man im Interesse der Kunst und des guten Geschmackes dennoch jenes Ereigniss mit Freuden begrüssen und mag sich des Wunsches nicht enthalten, dass — Schande für diejenigen, in deren Händen es gelegen hätte, der outrirten Stimmung kräftig und mit Erfolg entgegen zu treten — auch andere Staats-Regierungen dem Beispiele Frankreichs folgen. Wie weit in einem verhältnissmässig kurzen Zeitraume die Kammerstimmung in die Höhe getrieben worden ist, ersieht man unter Anderem aus der Wahrnehmung, dass die in früheren Lehrbüchern festgestellte Differenz des so genannten Chortones und Kammertones von einem ganzen Tone heutzutage auf ¼ Ton, ja, man könnte fast sagen: auf 0 reducirt ist, wie man sich durch Vergleichung einer heutigen Stimmgabel mit einer chortönigen Orgel leicht überzeugen kann. Dass man zu irgend einer Zeit eine höhere Stimmung verlassen habe, davon findet sich kein Beispiel in der Geschichte der Tonkunst; wie gross aber die Neigung zum Gegentheile von je her gewesen sein mag, ergibt sich aus den Forschungen competenter Musikgelehrter, denen zufolge die griechische Musik wahrscheinlich nur eine grosse Terz tiefer gewesen ist, als die unsrige. Auf diesen Standpunkt die Stimmung wieder zurück zu wünschen, wird allerdings wohl schwerlich Jemandem einfallen; wenn aber andererseits die Stimmung fortwährend in die Höhe geht, so muss doch selbst der eifrigste Lobredner eines solchen Verfahrens stutzig werden bei der Frage, wohin das endlich führen solle, und die Nothwendigkeit, einen Höhepunkt zu bestimmen, stellt sich heraus. Haben wir denselben schon erreicht oder nicht? oder sind wir gar schon darüber hinaus? Leider ist das Letztere nicht zu bezweifeln; und welche Folgen geben sich kund? Es mag sein, dass auf den Bogen-Instrumenten wegen der hohen Stimmung die Saiten straffer gespannt werden müssen, und dadurch die Instrumente einen prallen Ton erlangen, der manchem namhaften Virtuosen unserer Tage so wünschenswerth erscheint, dass er überall auf seinen Kreuz- und Querzügen die Orchester zu tief findet. Schlimm genug, dass solcher Blasirtheit denn auch noch Vorschub geleistet wird.

Am ersten, sollte man meinen, müsste eine hohe Stimmung den Basssängern zu Gute kommen; seltsamer Weise ist dem aber nicht so. Stimmen für den Osmin in Mozart's Entführung, für manche Bass-Arien Righini's und verschiedener anderer Componisten werden immer nur selten sich vorfinden; aber ein Sarastro, ein Raphael (in Haydn's Schöpfung), ein Mozart'sches *Tuba mirum* sollten doch wohl in dieser Beziehung heutzutage nicht auf Schwierigkeiten stossen; und dennoch singen viele Bassisten ein ziemlich mattes *G*, und die noch tieferen Töne fast so unvernehmlich, wie das ungesungene *F* des Bürgermeisters in Lortzing's Czaar und Zimmermann. Den übrigen Stimmgattungen kann mit dem heutigen Kammertone natürlich noch weniger gedient sein, und das Uebel

*) Beim Schlusse dieses Aufsatzes kam dem Verfasser die berliner Musik-Zeitung „Echo" vom 31. October 1858 zu Gesicht, worin Herr Wieprecht denselben Gegenstand bespricht. Nichts desto weniger können aber die nachfolgenden Zeilen dennoch von Interesse für die Leser sein, da beide Aufsätze zwar die Nothwendigkeit anerkennen, den gegenwärtigen Kammerton zu erniedrigen, im Uebrigen aber besondere Wege einschlagen. Interessant in Herrn Wieprecht's Aufsatze war mir unter Anderem die Nachricht, dass Spontini schon einmal den berliner Kammerton erniedrigt hat, wiewohl Andere wissen wollen, dass er es nur — jedoch vergebens — versucht habe.

Digitized by Google

wird noch grösser, wenn die heutigen Componisten, indem sie für den Gesang schreiben, ganz übersehen, dass die früheren Regeln über den Umfang zum jetzigen Kammertone nicht immer so recht passen wollen.

Was soll aber aus den classischen Werken der Vergangenheit werden? Sollen die Stimmen sich zu einer unnatürlichen Höhe und dadurch zugleich auch die Zuhörer quälen, oder sollen jene Werke transponirt werden? Bei Gesang-Compositionen *a capella* ist gegen diese Transposition nicht nur nichts einzuwenden, sondern dieselbe sogar zu empfehlen, wie denn unter anderen in der Sixtini'schen Capelle zu Rom die älteren Werke, z. B. Allegri's berühmtes *Miserere*, um einen ganzen Ton tiefer gesungen werden. Anders aber sieht die Sache aus, wenn ein obligates Orchester dazu kommt. Mögen einzelne Piecen, welche vom Componisten für eine ungewöhnliche Stimmhöhe bestimmt sind, in einem tieferen Tone gesungen werden; gegen die Transposition ganzer grösserer Gesangswerke treten aber erhebliche Bedenken ein. Seb. Bach verlangt von seinen Sängern, besonders von den Tenoristen, eine Höhe, welche schon bei seinen Lebzeiten schwer zu erreichen wird gewesen sein, heutzutage aber an die Unmöglichkeit gränzt. Man hat daher in Berlin die *H-moll*-Messe um einen halben Ton tiefer transponirt. Ohne von den Schwierigkeiten zu reden, die für das Orchester daraus entstehen, dem es nicht gleich ist, ob es *H-* oder *B-moll* zu spielen hat; ferner ohne Gewicht auf die Unmöglichkeit zu legen, einzelne Doppelgriffe aus *H-moll* nach *B-moll* zu transponiren, sei hier nur aufmerksam gemacht auf die Veränderung der Klangfarbe. Mag der Unterschied der Klangfarbe vielleicht nicht so bedeutend sich zeigen zwischen dem *G-dur* eines höher gestimmten und dem *As-dur* eines um einen halben Ton tieferen Pianoforte's; anders ist es bei dem Orchester. Das *C-dur* einer *A*-Clarinette klingt trotz gleicher Tonhöhe anders als das *A-dur* einer *C*-Clarinette; ganz besonders aber zeigt der Unterschied sich bei den Streich-Instrumenten. Man stimme eine Geige um einen halben Ton tiefer und spiele aus *Des-dur*, und dann auf einer anderen aus *C-dur*; man wird den Unterschied sehr bald gewahren. Nicht nur, dass in *C-dur* sämmtliche leere Saiten der Streich-Instrumente, in *Des-dur* aber nur die tiefste Saite des Cello's und der Viole benutzt werden kann, sondern auch der Umstand ist nicht unerheblich, dass die leeren Saiten, auch ohne angestrichen zu werden, auf andere Töne wirken, mit denen sie zu einem gemeinschaftlichen grossen Dreiklange gehören. Der Ton *a* auf der *d*-Saite der Geige hat wegen der in Vibration gesetzten *a*-Saite bei gleicher Tonhöhe eine andere Klangfarbe, als das *b* einer um einen halben Ton tiefer gestimmten Geige. Es liesse sich dieser Punkt noch weiter ausführen; das Gesagte aber wird hinreichen, um darauf aufmerksam zu machen, dass ein heutiges *B-moll* ganz gewiss anders klingen wird, als ein damaliges *H-moll*; und jedenfalls thäte man besser, die Compositionen jenes Zeitalters um einen ganzen Ton tiefer zu nehmen, was dem damaligen Kammertone auch wohl angemessener sein dürfte, ganz gewiss aber nicht solch einen grossen Unterschied der Klangfarbe erzeugen würde.

Weitere Nachrichten sagen, dass die pariser Commission sich vertagt habe, um zuvörderst von namhaften Bühnen und Orchestern Deutschlands Gutachten einzuholen. Man braucht nicht gerade überall schwarz zu sehen und darf dennoch zu jenem Verfahren den Kopf schütteln. Hätte man in Deutschland dem Uebel ernstlich steuern wollen, man hätte es längst gekonnt; es ist aber sehr zu fürchten, dass man aus Bequemlichkeit dort sich wenig für den Gegenstand interessiren werde; und die Folge dürfte leicht sein, dass das Uebel bleibt, wie es ist. Meines Bedünkens bleibt hier nur das eine Mittel übrig, nämlich ernstlich durchzugreifen und eine Normal-Stimmung so festzustellen, dass alle Verfertiger musicalischer Instrumente danach arbeiten müssten, und Instrumente anderer Stimmung nicht geduldet werden. Welche Höhe soll diese Stimmung haben? Nun, doch wohl diejenige, für welche die grössten Genie's ihre Gesangswerke mit Orchester geschrieben haben, und welche für Gesang zu schreiben verstanden; also vor Allen Haydn und Mozart. Noch weiter zurück bis auf Bach und Händel zu gehen, wird nicht nöthig sein, da die etwaige Differenz der Kammerstimmung in den beiden Hälften des achtzehnten Jahrhunderts wahrscheinlich nicht so erheblich sein wird, dass die Wirkung der Compositionen dadurch wesentlich sollte alterirt werden. Mancher Leser wird hierbei vielleicht ausrufen: Zopf, Zopf! Immerhin; ich meine aber dennoch, dass nicht sowohl Pietät, als das richtige ästhetische Gefühl fordere, die Werke des Genie's so zu nehmen, wie sie gegeben sind.

Aber auch die Ausführung mancher Orchesterwerke wird durch einen tieferen Kammerton vielleicht erleichtert werden. Beethoven hat bekanntlich nicht immer gehörige Rücksicht auf die Natur der Instrumente genommen und muthet namentlich den Bläsern in der Höhe mitunter Dinge zu, bei denen die tüchtigsten Spieler in Verlegenheit kommen. Bekanntlich hat z. B. im Scherzo der Eroica der erste Hornist eine so schwere Aufgabe, dass es gar nicht selten ist, dieselbe missglücken zu hören. Sehr möglich, dass vor mehr als fünfzig Jahren die Stimmung so bedeutend tiefer stand, dass jene Schwierigkeit gemindert war, da bekanntlich auf tieferen Blas-Instrumenten die Höhe leichter anspricht. Wohl mag es auch sein, was irgendwo ausgesprochen wurde, dass Beethoven bei der Composition

Digitized by Google

seiner Neunten und der *Missa solemnis* schon längst des Gehörs beraubt, nur für eine tiefere Stimmung schrieb, welche noch in seiner Erinnerung lebte, und daher um so weniger die Einwendungen begreifen mochte, welche die Sängerinnen Sontag und Unger gegen die für sie bestimmten Partieen machten.

Endlich ist die Herabstimmung des Kammertones auch für den Gesang-Unterricht wichtig. Die besten Solfeggien sind auf den früheren Kammerton berechnet. Ist der heutige nun um mehr denn einen halben Ton höher geworden, so wird jeder, der mit der Singschule einiger Maassen vertraut ist, sofort begreifen, dass Singübungen, willkürlich um eben so viel höher genommen, dem Zwecke der Stimmbildung nicht förderlich, ja, wohl eher hinderlich sein können. Mit der Transposition ist es hier aber nicht gethan. Der Singschüler soll mit den Tönen, die er singt, auch das richtige Bild der entsprechenden Noten sich zu eigen machen. Wie soll das aber gelingen, wenn um jener Rücksicht willen der Lehrer nicht ausnahmsweise, sondern regelmässig aus *H* oder *B* die in *C* stehende Singstimme begleitet? Geübte und im Treffen sichere Sänger fühlen sich nicht selten mehr oder weniger genirt, wenn sie — auch bei dem Singen *a capella* — aus einem anderen Tone singen sollen, als den die Noten besagen. Um so vorsichtiger will daher auch in dieser Hinsicht der Lehrling behandelt sein. Und wie wird es mit der harmonischen Grundlage anssehen, mit welcher er, vielleicht ohne es selbst zu ahnen, sich die einzelnen Töne im Gedächtnisse und in der Phantasie aufbewahrt? Angenommen, es soll die *C-dur*-Tonleiter gesungen werden, etwa vom gestrichenen *c* bis zweigestrichenen *g*. Der Lehrer sieht sich zur Transposition nach *B-dur* genöthigt. Nicht nur, dass der Lehrling eigentlich ganz andere Töne singt, als das Notenblatt besagt, er wird sie sich auch mit einer harmonischen Grundlage denken, die später nicht mehr passt. Sei die Begleitung möglichst einfach, so wird beispielsweise der Ton zweigestrichenes *d* den Dominanten-Accord haben. In Folge der Transposition wird nun dem Lehrling das zweigestrichene *c* als Grundquinte eines Accords sich einprägen. Es werden doch aber auch Fälle eintreten, wo aus irgend welchem Grunde das heutige *C-dur* gesungen wird, und der Schüler nun, an das Bild der Grundquinte gewohnt, Schwierigkeit findet, die Tonica zu treffen oder rein zu intoniren. Mag Manchem diese Besorgniss auch zu minutiös erscheinen, so spricht doch die Erfahrung dafür, und so mancher erfahrene Gesanglehrer wird Belege dazu liefern können. Allerdings ist ein solches Uebel nicht unheilbar; keineswegs aber darf es auf die leichte Achsel genommen werden. Eine schlimme Gewohnheit legt sich immer schwer ab; in einem solchen Falle ist es aber mehr als eine blosse Gewohnheit. So lange aber der alte Spruch sich bewährt, dass die Kunst lang, das Leben kurz sei, wird immer die Frage berechtigt sein: Wozu unnöthiger Weise mit Schwierigkeiten eine Kunst überhäufen, die ohnehin schwer genug ist?

Beurtheilungen.

Bernard Scholz, Op. 2, Vier Lieder. Mainz, bei Schott. — Op. 4, Vier Lieder. — Bernard Scholz, Op. 7, Acht Lieder. Leipzig, bei Peters. — Bernard Scholz und J. Heuchemer, Op. 8 und 6, „Neue Hausmusik", 24 Lieder. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Bernard Scholz, Op. 11, Sechs zweistimmige Lieder. Winterthur, bei Rieter-Biedermann.

In den Liedern von B. Scholz tritt uns eine Erscheinung entgegen, die in unserer Zeit besonders wohlthuend ist. Einfach in der Form, nobel in der Erfindung, anspruchslos im besten Sinne des Wortes, fliessend und gefällig, werden diese Lieder gewiss viele Freunde sich erwerben. Ein höchst glückliches Naturel leuchtet aus denselben hervor, welches am liebsten in einer gewissen zufriedenen, sinnigen Freudigkeit sich ergeht, doch aber für die Tiefen des Schmerzes nicht unempfänglich ist.

In Op. 2 ist das erste (Vesper) besonders schön und wahr empfunden, wenn auch nicht ganz frei von Schubert'schen Anklängen. Das zweite aus Hafis ist das beste in diesem Hefte, während das dritte (Veilchen) weniger bedeutend ist, und auch das vierte (Jägers Abendlied), welches ausserdem in den vier ersten Tacten der Singstimme auffallend an den Anfang der „Erstarrung" in Schubert's Winterreise erinnert, die Wärme der Empfindung in dem Göthe'schen Gedichte wohl nicht erreicht.

Opus 4 hat uns im Ganzen weniger gefallen, doch werden auch das dritte (Winternacht) und das vierte (am Abend) ihre Wirkung nicht verfehlen.

In den später erschienenen Liedern Op. 7 und 8 ist ein unläugbarer Fortschritt gegen die früheren zu erkennen. Die Mittel werden einfacher, und das dadurch Erreichte ist noch zutreffender und wirkungsvoller. Die Form, die früher (namentlich in Op. 4) hin und wieder etwas ungelenk war, ist hier völlig abgerundet und ebenmässig, die Erfindung eine entschieden tiefere geworden.

Allen Gesanglehrern sind diese Lieder ausserdem wegen ihrer leichten Ausführbarkeit und schönen Behandlung der Singstimme zu empfehlen. Die Begleitung ist durchweg eine leichte, die Lieder sind eben wirkliche Lie-

Digitized by Google

der mit Pianoforte-Begleitung, die jeder Sänger mit Vergnügen singen und sich selber begleiten kann.

Von der „neuen Hausmusik" ist in dem Nekrologe des vortrefflichen, leider zu früh verstorbenen Heuchemer in diesen Blättern schon Rede gewesen. Die Lieder von Scholz, wenn vielleicht weniger fein als die Heuchemer'schen, sind dafür desto sangbarer. Uns hat namentlich Nr. 3, 9, 13, 21 (vorzüglich) und 23 gefallen.

Die später erschienenen Duette sind der Form nach grösser angelegt, haben indessen dieselben Vorzüge. Besonders Nr. 2, 4 und 5 sind treffliche Gesänge. Bei dem nicht allzu grossen Reichthume an guten zweistimmigen Liedern werden die von Scholz gewiss überall willkommene Aufnahme finden. I.

F. J. Thinnes, *Kyriale sive Ordinarium Missae.* Regensburg, bei Pustet.

Wir halten es für Pflicht, auf dieses Werk aufmerksam zu machen. Es enthält die Messen auf die verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres, nebst dem Requiem, den Vespern, Hymnen, Litaneien der römischen Kirche. Wie es scheint, verfolgt es den speciellen Zweck, der luxemburger Diözese zu dienen. Die grosse Bedeutung des *Cantus Gregorianus* ist allgemein anerkannt, und ich meine, das sei nur im Interesse des Kirchengesanges, der nur zu viel an manchen Orten zu wünschen lässt. Gewiss, Kraft und Würde wohnen dem Gregorianischen Chorale vor allem anderen Gesange inne. Einfach und erhaben steht er unerreichbar da. Auf das vorliegende Werkchen zu kommen, so ist der Zweck bei seiner Herausgabe, ein Scherflein dazu beizutragen, dass der ehrwürdige Gregorianische Choral wieder auf eine seiner hohen Bedeutung entsprechende Weise vorgetragen werde. Es ist zunächst für den Sänger bestimmt. Aber auch der Lehrer und Leiter des Gesanges wird das Büchlein nicht unbefriedigt aus der Hand legen und es ihm namentlich bei Einübung der Choräle gute Dienste leisten. Die Melodieen der Messgesänge sind die des luxemburger Kyriale; jedoch sind die augenscheinlich falsch gesetzten Accidenzien nach vorheriger Vergleichung mit Auszügen älterer römischer, brüsseler, antwerpener u. s. w. Ausgaben berichtigt und verbessert. Die „*Responsoria ad Missam*", wie auch die Melodieen der „*Toni Psalmorum et Toni Magnificat*" sind Auszüge aus dem römischen „*Directorium Chori*" und „*Antiphonarium*", nämlich dem ausgezeichneten Werke des H. Mettenleiter entnommen. Für andere Gesänge, z. B. das *Te Deum* u. s. w., wurde die lütticher Ausgabe benutzt. Ueberhaupt wurden nur die besten Quellenwerke zu Rathe gezogen. Die Bezeichnungs-Art ist eine neue; Versetzungszeichen sind beigefügt. Dieser Umstand ist es, den ich einiger Maassen zu beanstanden mir erlaube; ich vertheidige den ganzen Ton, doch es ist hier nicht der Ort, darüber weit und breit mich zu ergehen. Es wird anderswo geschehen, wenn die Redaction mir Raum gibt.

Ferner wurde im vorliegenden Werkchen versucht, eine annäherungsweise Bezeichnung der Länge und Kürze der Noten zu geben. Auch hierüber liesse sich Manches sagen.

Die Querstriche, welche das Linien-System nicht ganz durchschneiden, trennen bloss die Wörter, und ist bei ihnen nicht inne zu halten. Ein Querstrich durch das ganze System steht da, wo ein Unterscheidungszeichen im Texte ist, manchmal aber auch da, wo die Melodie einen Ruhepunkt verlangt, und muss man dort so lange pausiren, als nothwendig ist, einen vollen Athemzug zu schöpfen. Ein Doppelstrich steht am Ende eines Satzes und ist auch das Zeichen zum Wechseln der Sänger.

Bezüglich des Rhythmus sagt der Verfasser: „Die Natur des *Cant. Greg.* gestattet durchaus keine Tactordnung; denn bei allen diesen Gesängen ist die Melodie ganz mit den Worten verschmolzen, und wie wenig man die Worte nach einem bestimmten Zeitmaasse ausspricht, eben so wenig darf der Choral nach scharf abgemessenem Tacte gesungen werden. Es ist auch zu beobachten, dass desto höher, feierlicher und langsamer gesungen werden müsse, je höher das Fest ist. Auch ist bei grossen Chören und in grossen Kirchen langsamer zu singen, als bei kleinen Chören und in kleinen Kirchen.

Dieser kurzen Anzeige obigen Werkes eines Landsmannes von Ihnen füge ich den gewiss ganz gerechtfertigten Wunsch bei, es möchten doch alle, die auf dem Gebiete des *Cant. Greg.* ein Wort mitzusprechen sich berufen fühlen, dahin trachten, dass baldigst eine Einheit erzielt werde; denn sonst bekommen wir noch so viele Lehrbücher des Chorals, als es musicalische Schriftsteller gibt.

M.

Albert Dietrich, Sechs Lieder von Mich. Bernays für eine Singstimme mit Pianoforte. Fräul. Clara Sohn gewidmet. Op. 11. Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann.

Diese Melodieen, auf hübsch musicalische Texte componirt, geben einen neuen Beweis von der künstlerischen Begabung des Componisten. Es weht in ihnen ein milder Hauch aus fühlender Brust, eine Innigkeit der Empfindung, deren Fluss weniger, als es bei den meisten neueren Lieder-Componisten der Fall ist, durch declamatorische Rücksichten oder vielmehr Absichten unterbrochen wird. Dennoch wünschten wir hier und da noch ein grösseres melodisches Ausströmen der Haupt-Empfindung des Gedichtes, woran, wie es uns scheint, den Componisten nur das Princip der Nichtwiederholung der Textesworte hindert.

Digitized by Google

So ist z. B. gleich Nr. 1: „Dich hab' ich einst gesehen", ein besonders in seiner zweiten Hälfte wunderliebliches Lied —; es wallt aber so kurz und schnell vorüber, wie ein lichtes Wölkchen vor dem Hauch des Windes, worüber man durch das schöne Nachspiel doch nicht ganz getröstet wird. In dem Liede und in der Arie ist, so lange Musik Musik bleiben soll, das melodische Aussprechen der Empfindung und Stimmung die Hauptsache, und desswegen möge nur der Tonsetzer jenes Princip getrost vergessen, so oft ihn der musicalische Drang treibt, sich in Tönen noch weiter auszusprechen, als es die Worte thun. Auszeichnen müssen wir noch Nr. 5 in *Es-dur*: „Sommer", ein Lied, das den besten Liedern ähnlicher Stimmung von Schubert und Mendelssohn ebenbürtig ist.

Von dem „classischen Sopran-Album", herausgegeben von Adolf Gumprecht in Leipzig (vergl. die Anzeige der ersten drei Hefte in Nr. 50 vom 11. December v. J.), sind die drei letzten Hefte erschienen. Die Einrichtung des Ganzen, die prachtvolle Ausstattung u. s. w. sind bereits besprochen. Die Biographieen der sechs Meister Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven liegen nun vollständig vor; sie sind gut geschrieben, kurz, jedoch ohne dass Wesentliches übergangen wäre. Das Gesammtbild, ein feiner Stahlstich in Folio, ist recht hübsch; die Musik, mit der Harfe in der Mitte desselben, ist von den sechs Portraits der grossen Tonkünstler umgeben.

Das 4.—6. Heft enthalten von Mozart: Aus Titus „*Deh, per questo*" und „*Parto*"; aus der Zauberflöte „Ach, ich fühl's"; dann „Das Veilchen" und „Abend-Empfindung". — Von Beethoven: „Adelaide", „Mignon", „Herz, mein Herz" und „Abscheulicher" aus Fidelio. Von den letzteren Gesängen sind freilich die Adelaide und „Herz, mein Herz" eigentlich für den Tenor bestimmt, werden indess auch Sopranistinnen willkommen sein, weil es zwei der schönsten Stücke sind, die für Gesang geschrieben worden.

Dass die neuen Texte, besonders in den Mozart'schen Arien, und die trefflichen „Bemerkungen über den Vortrag" der Sammlung einen vorzüglichen Werth geben, ist schon früher erwähnt. Der Verfasser spricht sich über seine Absicht bei der Bekanntmachung derselben auf folgende sehr zu billigende Weise aus:

„Die Vortrags-Bemerkungen sollten dazu dienen, vor zwei Abwegen zu warnen, vor einem geistlosen, monotonen Vortrage, der nur die vom Componisten selbst angegebenen dynamischen Zeichen, und vielleicht kaum diese, beobachtet, und vor einer willkürlichen Nuancirung, die durch den äusseren Effect, anstatt durch die Idee des Ganzen, d. h. durch den Sinn der Worte, der Situation und durch die in der Musik kundgegebene Auffassung des Tondichters sich bestimmen lässt. Wenn auch keineswegs behauptet werden kann, dass eine Composition stets nur auf Eine und dieselbe Weise vorgetragen werden dürfe, so ist doch darum nicht jede mögliche Art des Vortrags als berechtigt zu betrachten. In gewissen Gränzen hat der ausführende Künstler freien Spielraum; über diese hinaus beginnt der Irrthum. Man wird hiernach nicht glauben, dass der Verfasser der Vortrags-Bemerkungen die ausschliessliche Richtigkeit jeder einzelnen seiner Auffassungen behaupte, dass er an jedem *Crescendo, Diminuendo* u. s. w., das er aufgestellt, mit pedantischer Aengstlichkeit festhalte; über manche Einzelheiten der Ausführung kann es eben verschiedene gleichberechtigte Meinungen geben. Dazu kommt noch, dass der Sänger, der die Herzen erwärmen will, im Augenblicke der Ausführung sich mehr dem Gefühle als der Berechnung überlassen muss, und dass da mancher Vorsatz unausgeführt bleiben kann, ohne dass der Eindruck des Ganzen geschwächt wird. Für das Studium ist es trotzdem nothwendig, gewissenhaft und überlegt in der Nuancirung des Einzelnen zu verfahren, und zwar indem man von der Idee des Ganzen ausgeht. In diese Methode, den richtigen Vortrag zu finden, wollte der Verfasser durch seine Bemerkungen hineinführen."

So hat man denn hier 30½ Bogen Noten (31 Gesänge), 11 Bogen Druck (Biographieen und Vortrags-Bemerkungen) und sechs feine Portraits für den Preis von 3 Thalern! L.

Aus Rotterdam.

Den 12. Januar 1859.

Das Bedeutendste, was hier in diesem Winter auf musicalischem Gebiete vorkam, war unstreitig die letzte Aufführung durch die hiesige Abtheilung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, die am 7. Januar Statt fand, deren interessantes Programm nur aus Werken von niederländischen Componisten wie folgt zusammengestellt war: *Elia op Horeb* von F. Coenen, der 84. Psalm von Verhulst, *C-dur*-Symphonie von W. F. G. Nicolai und J. A. van Eyken's Musik zum Vondel'schen Trauerspiel Lucifer. Die Composition des ersten und des letztgenannten Werkes für Chor, Soli und Orchester war seiner Zeit vom Vereine als Preisfrage ausgeschrieben, und die Herren Coenen und van Eyken haben für ihre Arbeiten sehr ehrenvolle Beurtheilungen von berühmten auswärtigen und einheimischen Preisrichtern erhalten. Die hiesige Aufführung hat die Richtigkeit derselben und das Verdienst der Componisten klar erwiesen. Die Auffassung des Textes (von N. Beets), die Instrumentirung, Behandlung der

Digitized by Google

Singstimmen und die Ausarbeitung von Coenen's *Elia* ist im Allgemeinen gelungen zu nennen. Bei van Eyken ist Alles ausgezeichnet. Der charaktervolle und tiefe Inhalt des Trauerspiels ist sowohl in der Ouverture als in der Zwischenmusik und in den bedeutenden Chören mit grosser Treue und Wahrheit und mit kräftigem Colorit wiedergegeben; die Instrumentation ist im Ganzen wie im Detail meisterhaft und glänzend, ohne Effecthascherei, und die Formbehandlung und Ausarbeitung so gediegen und ausgezeichnet, wie man es von einem Künstler wie van Eyken nur erwarten konnte. Der Dichter Schimmel hat zur Concert-Aufführung dieses Werkes einen höchst gelungenen Verbindungs-Text geschrieben, der von einem hiesigen Dilettanten vortrefflich gesprochen wurde. Dem Vernehmen nach ist jetzt auch ein deutscher Text dazu angefertigt, womit die gestochenen Chorstimmen schon versehen sind, so dass wir auch die deutschen Concert-Directionen darauf aufmerksam machen, ihr Repertoire mit diesem gediegenen und effectvollen Werke zu bereichern. Die Aufführung, unter der sicheren Leitung des Componisten, war von Seiten des Chors und Orchesters vortrefflich, und der Componist wurde mehrmals mit stürmischem Applaus beehrt. Die Composition von Verhulst's Psalm für Sopran-Solo, Chor und Orchester ist von ganz bescheidener Art, jedoch nicht weniger interessant. Das liebliche Motiv der Solostimme ist sowohl im Chor als im Orchester recht schön harmonisirt und durchgeführt. — Nicolai's Werk ist gut bearbeitet und instrumentirt, enthält auch viele schöne Gedanken und Details, gibt aber oft des Guten zu viel, des Originellen zu wenig, und hat dadurch einige Längen. Sämmtliche Componisten dirigirten ihre Werke selbst mit Sicherheit und wurden oft mit lebhaftem Applaus beehrt. Dem Herrn Verhulst gebührt noch besondere Anerkennung für die vortreffliche und von so erwünschtem Resultate gekrönte Einübung der Chöre, die er mit wahrer Kunstbrüderschaft übernommen hatte. Die Mitglieder des Gesang-Vereins lös'ten gleicher Weise ihre Aufgabe mit Liebe und Sicherheit. X.

Aus Wien.

December 1858. Im Operntheater wurden die Wiederholungen der „Carnevals-Abenteuer" bis zu einem Viertelhundert fortgesetzt, eine Zahl, welche freilich den bei einem Ballet nicht minder Staunen erregenden Einnahmen entsprach. Dieses Resultat macht dem Geschmacke unseres Publicums wenig Ehre, was uns jedoch nicht verhindern darf, die Geschicklichkeit des Herrn Borri in der Zusammenstellung und den Fleiss aller Mitwirkenden, namentlich des Fräul. Cucchi, der Herren Frappart und Price, in der Aufführung dieses choreographischen Boulevard-Productes gebührend anzuerkennen.

Im Opern-Repertoire glänzten drei Werke von unbestrittenem Werthe: „Figaro", „Iphigenia", „Don Juan", und ein viertes: „Euryanthe", welches bei allen Schwächen des Textes und allen musicalischen Härten doch stets anregend, fesselnd und namentlich als Gegensatz zu dem Repertoire der letzten Monate wohlthuend wirkt. „Euryanthe" wurde in der bekannten Besetzung durch Fräul. Tietjens, Frau Csillag, Herrn Ander und Herrn Beck gut ausgeführt. In Bezug auf die Scenirung ersparen wir uns manche Bemerkung für eine andere Gelegenheit. Dass dieser Punkt in „Figaro's Hochzeit" und im „Don Juan" die auffallend schwache Seite bildet, darüber sind wir längst im Reinen. Um dieses gründlich aus einander zu setzen, dürfte ein eigener Aufsatz nöthig sein. Im „Don Juan" hatte man diesmal die Recitative beigefügt, eine Anordnung, die sich als zweckentsprechend erwies. Auch wurden die sonst ausgelassenen Arien Masetto's, Ottavio's und Elvira's diesmal gesungen. Die Leistungen unserer beiden „Annen", Frau Dustmann und Fräul. Tietjens, bieten mannigfache Vorzüge; Herrn Ander's Ottavio ist eine namentlich dramatisch edle Schöpfung, und Herr Mayerhofer ist ein so guter Masetto, dass wir wiederholt beantragen müssen, ihm den Leporello anzuvertrauen. Bei den übrigen Mitwirkenden überragen die Schwächen weithin alle Vorzüge. Unser trefflicher Tell ist in unseren Augen eben so wenig ein Don Juan, als unser trefflicher Marcel ein Leporello, und der letztbezeichnete Sänger ist auch wieder eben so wenig ein Figaro, als Fräul. Liebhart vom Charakter des Cherubim auch nur die leiseste Ahnung hat. Im „Figaro" waren es auch nur Fräul. Tietjens und Frau Dustmann, welche sowohl einzeln in Gesang und Spiel, als durch musterhaftes Zusammenwirken im Brief-Duett eine wahrhaft künstlerische Wirkung hervorbrachten. Vor einem wenig zahlreichen, aber intelligenten, andächtigen und dankbaren Publicum ging die „Taurische Iphigenia" zweimal in Scene. Fräul. Tietjens brachte namentlich die Erzählung des Traumes und die darauf folgende Arie, so wie Herr Ander seine Arie im zweiten Acte ausnehmend schön zur Geltung. Des Letzteren Pylades ist überhaupt eine ganz vorzügliche Leistung. Herr Erl ist ein fleissiger Orest, dem freilich die Eumeniden wenig anhaben können, Herr Hrabanek ein sehr ängstlicher König, der aber stimmlich besser ausreichte, als sein Vorgänger. Das Orchester leistete hier wie in „Euryanthe" und „Don Juan" Ausgezeichnetes. Letztere Oper wird jetzt von Herrn Eckert selbst dirigirt. Den Herren und Damen vom Chor wäre mehr Sorgfalt

Digitized by Google

und Ernst in der Erfüllung ihrer Schuldigkeit dringend zu empfehlen.

Nebst den genannten Werken und der wieder aufgenommenen „Sommernacht“ von Thomas kamen noch die „Jüdin“, die „Stumme“, „Lohengrin“, „Martha“, „Der Nordstern“, „Die Ballnacht“, „Die Hugenotten“ und „Robert“ zur Aufführung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt

Berlin. Die 31. Aufführung des Weber'schen Freischütz am 22. December v. J. im königlichen Opernhause gab Gelegenheit zu einer erhebenden Feier. Die Einnahme war für das projectirte Weber-Denkmal bestimmt, das Haus überfüllt. Während eines von dem Regisseur Düringer gedichteten, von Herrn Karlowa gesprochenen Prologs zogen in allegorischer Gruppirung die Hauptscenen aus Weber's Werken: „Lützow's Jagd“, „Preciosa“, „Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“, von entsprechenden Klängen begleitet, über die Bühne. Das Schluss-Tableau wurde mit nicht enden wollendem Jubel begrüsst.

Professor Dehn hat eine Lehre vom Contrapunkt hinterlassen, welche bis auf einige Beispiele vollständig in Manuscript vorgefunden ward. Schols in Nürnberg, einer der Lieblingsschüler des Verstorbenen, redigirt das Werk für den Druck. Wie wir hören, wird dasselbe in Stuttgart und Augsburg erscheinen im Verlag der Cotta'schen Buchhandlung. Auch die in Dehn's literarischem Nachlasse befindliche Biographie des Orlando Lasso hat einen Herausgeber gefunden. Dehn machte noch im Sommer vorigen Jahres eine Reise nach München, um dort die letzte Hand an diese Lebensbeschreibung zu legen und die Werke der münchener Bibliothek über Orlando zu vergleichen. Schlesinger in Berlin druckt die Harmonielehre Dehn's. Ein Katalog seiner Büchersammlung wird Behufs der Versteigerung in Druck erscheinen, falls sich nicht vorher ein Käufer für die ganze Bibliothek findet. Dehn's Verlassenschaft enthält ausserdem noch drei kostbare Stücke, ein Exemplar von Rembrandt's Hundertguldenblatte (ein Engländer kaufte die von Rembrandt selbst gezeichnete und radirte Platte um 100 Gulden und zerschnitt sie in drei Theile, weil sie sonst nicht in seine Cassette passte, machte dadurch aber jeden künftigen Abdruck unmöglich), ein Manuscript von Händel, abgeschrieben von der Hand Sebastian Bach's und seines Sohnes Friedemann, endlich eine Kurfürsten-Bratsche. Das Händel-Manuscript wird wohl nach England gehen, wie es heisst für den Preis von fünfzig Guineen, den der Besitzer des Originals, General Lwoff in Petersburg, der Witwe selbst angegeben hat. Lwoff schenkte Dehn diese Copie erst voriges Jahr, eine zweite Copie besitzt der Kunstverein in Dresden. — Ueber die Kurfürsten-Bratsche heisst es in einem Briefe Dehn's an einen Freund: „Auf meiner ersten Reise nach Schlesien, wo ich im November und December v. J. nochmals Alles durchstöbert habe, bin ich so fern glücklich gewesen, weil ich eine Viola aufgefunden und gekauft habe, die alles übertrifft, was mir bisher von guten Instrumenten vorgekommen ist. Diese Viola ist eine von den so genannten Kurfürsten-Bratschen aus dem Atelier Steiner's. Schön durchweg zum Malen und im Tone wunderbar; dabei ist das Instrument bis aufs äusserste wohl erhalten und die Schnecke mit sehr künstlicher Schnitzarbeit verziert.“

*** **Meiningen.** Unser ausgezeichneter Capellmeister Herr Johann Joseph Bott hat von Sr. Hoheit dem Herzog Ernst zu Sachsen-Coburg-Gotha in Anerkennung seiner Leistungen in der Musik die am grünen Bande zu tragende Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

---

z **Regensburg,** 2. Januar. Eben höre ich, dass die Fortsetzung der Orgelbegleitung zum *Enchiridion Chorale* von Joh. Georg Mettenleiter gesichert ist und bald in Angriff genommen wird. Sie bewegt sich bekanntlich in den alten Tonarten und ist auf dem System der reinen Dreiklänge erbaut. Es erübrigt davon noch das *Proprium* und *Commune Sanctorum*, und kann es, wenn es in der bisherigen Ausdehnung fortgeht, immerhin noch 160 Bogen füllen. Eben so wird mir gesagt, dass nun auch der dritte Band der *Musica divina* (der Vesperband mit Psalmen und *Magnificat*) von Dr. Proske bald erscheinen wird. Die Partitur ist fertig; es fehlen nur noch einzelne Stimmen. — Die beiden Werke über Beethoven, von Ulibischeff, meisterhaft übersetzt von Prof. Bischoff, und von Prof. Marx, machen auch hier grosses Aufsehen; wie wohl überall, so sind auch hier die Stimmen getheilt; doch hat das erstere einen grossen Leserkreis gefunden, da es sehr interessant geschrieben ist.

Unterm 9. Januar hören wir: Der hochwürdigste Bischof Dr. Ignaz Senestrey hat den Canonicus und Senior an dem Collegiatstifte zur Alten Capelle, Herrn Dr. Karl Proske, zum geistlichen Rathe ernannt, vorzüglich auch wegen seiner grossen Verdienste um die Kirchenmusik, deren begeisterter Reformator er mit Recht genannt werden kann. Es ist ja bekannt, wie viel der gelehrte Kunst-Historiker in der jüngeren Zeit durch die Herausgabe der *Musica divina* geleistet. Gewiss! es kann keine Sammlung der mittelalterlichen Kirchenmusik-Schöpfungen mit dieser Edition verglichen werden, nicht etwa bloss in Betreff der schönen Ausstattung, der beispiellosen Wohlfeilheit (das sind Nebensachen), sondern in Hinsicht auf Authenticität und Correctheit. In nächster Zeit steht das Erscheinen des dritten Bandes (Vesperpsalmen, Hymnen, Magnificat, Marianische Responsorien, *Alma* u. s. w. enthaltend) zu erwarten; die Partitur ist im Druck vollendet. Die obige Auszeichnung steht übrigens nicht vereinzelt. Abgesehen davon, dass man von nah und fern in den beregten Fragen an Can. Proske als an eine Autorität sich wendet, wurde er schon vor einigen Jahren in den Gelehrten-Ausschuss des Germanischen Museums zu Nürnberg gewählt. Gott schenke nur dem edlen Manne Gesundheit und Leben, damit er seine erhabene Mission der Restauration der Kirchenmusik vollenden könne.

Frankfurt a. M. Seitdem Herr Benedix schied, leitet Herr von Gualta, Dr. juris und Freund der schönen Künste, als Vorsitzender des Ausschusses seine „Muster-Anstalt“ selbst. Als Regisseur unterstützt ihn Herr Vollmar. Diese Aenderung brachte einen bedeutenden Wechsel des Opern-Personals mit sich. Schon im Laufe des Spätsommers waren mehrere weggegangen, andere traten mit der alten Verwaltung ab. Von der Oper gingen die Damen Haase-Capitän, Veith und Schmidt, die Herren Schneider und Stern weg. Engagirt wurden Fräul. Chaloupka, Morska, Peters, die Herren Brunner und Abiger. Wie weit hierbei die Grundsätze des „Billigen“ statt des Rechten mitwirkten, wissen wir nicht. Ob man beabsichtigte, statt der alten Künstler, die sich nicht mehr erziehen lassen, junge Kräfte hervorzusuchen, oder ob der Zufall nur angehende Sänger brachte, wissen wir gleichfalls nicht; genug, es sind nur solche da.

Die Kölnische Zeitung bringt folgende Notiz: „Dr. Franz Liszt hat die Direction der weimarer Oper niedergelegt. Veranlassung zu diesem Schritte war die ausgesprochene ungünstige Aufnahme einer von ihm dirigirten, von einem seiner Schüler componirten neuen Oper: „Der Barbier von Bagdad.“ Peter v. Cornelius, eine fleissige

Digitized by Google

Feder der weimarer Schriftsteller- und Kunstwelt, ist der Tonsetzer des neuen Werkes. Das Publicum ging in seiner Ablehnung so weit, dass man vergass, in einem grossherzoglichen Hoftheater zu sein, und — pfff. Dr. Liszt wird nur noch die Concert-Aufführungen der Hofcapelle dirigiren." — In der Mittheilung unseres Correspondenten aus Weimar in Nr 2 vom 8. Januar ist davon nicht die Rede, nur wird die Aufführung der Oper „Der Barbier von Bagdad" allerdings, wie zwischen den Zeilen zu lesen ist, als erfolglos bezeichnet.

Nürnberg. Am 15. Dec. v. J. wurde hier zum ersten Male die Oper Carlo Rosa, Musik von Bernhard Scholz, gegeben und gleich am 17. wiederholt. Sie fand beim Publicum eine sehr gute Aufnahme und hatte entschiedenen Erfolg. Der Componist wurde lebhaft wiederholt gerufen.

Wien. Aegidius Borzaga ist am 16. November v. J. nach schmerzhafter Krankheit seiner Familie und den zahlreichen Schätzern seines Talentes entrissen worden. Er war Mitglied der hiesigen Hofcapelle und des Operntheaters. Zur Zeit der berühmten philharmonischen Concerte galt er als das Haupt jener Opposition gegen Nicolai, in Folge welcher dieser letztere das Unternehmen aufgeben musste. Als im Jahre 1848 Director Ballochino die Flucht ergriff und das Opernetheater sich in schwerer Bedrängniss befand, trat ein provisorisches Comite, in welchem sich auch Borzaga befand, an die Spitze des Instituts, und hier zeigte sich Borzaga so thätig, entschlossen und thatkräftig, dass Holbein sich bestimmt fand, ihn bei seinem Directions-Antritte zum Theater-Secretär zu ernennen, auf welchem Posten Borzaga, ohne die Anwartschaft auf seinen immer offen gehaltenen Orchesterplatz zu verlieren, sich durch ausdauernde Klugheit sowohl unter Herrn Cornet wie unter Herrn Eckert zu erhalten wusste. Als Violoncellspieler glänzte er vorzugsweise durch seinen markigen vollen Ton und durch die Sicherheit seines Spiels. Er war kein Virtuose, kein Solospieler im eigentlichen Sinne, dazu mangelte es ihm vielleicht weniger an Talent als an Uebung; als Quartettspieler hat er sich namentlich während der letzten Jahre allgemeine, wohlverdiente Beliebtheit errungen. Was er in diesem Bereiche neben Mayseder, Jansa, Hellmesberger und Vieuxtemps geleistet, wie sehr er sich in dieser Beziehung um den erneuten Aufschwung der Kammermusik in Wien verdient gemacht, brauchen wir den wiener Musikfreunden nicht erst ins Gedächtniss zurückzurufen. Borzaga hinterlässt zwei Söhne und zwei Töchter. Von ersteren wirkt der eine als Violoncellist im Operntheater, von den Töchtern ist eine als erste Sängerin in Brünn engagirt.

Wien. Die Erfolge der Schwestern Ferni im Wiedener Theater gingen im December in ein Crescendo über, das kein Ende nehmen zu wollen schien. Wie Rest sich diese Erscheinung erklären, da man sich gestehen muss, dass ihre Leistungen nichts Ausserordentliches bieten? Wenn sich das Publicum in solcher Art hinreissen lässt, muss es wohl irgendwie Recht haben. Die liebenswürdige Persönlichkeit der Künstlerinnen, der Magnetismus der Jugend und der weiblichen, nur unter Frauenhänden mit seinem vollen Zauber wirkende Reiz der Violine mögen zusammenwirken, um so zu locken, so zu fesseln. Im neunten Concerte liess Fräul. Virginia den ersten Satz eines Concertes von Rode hören und kam damit doch einiger Maassen aus dem Kreise ihres modern französischen Repertoires heraus. Der Erfolg, den sie mit dem trefflichen Vortrage dieser Nummer erzielte, liess bedauern, dass ihre musicalische Ausbildung ausschliesslich einer Richtung des coquetten Virtuosenthums folgte.

Frau Clara Wieck-Schumann eröffnete ihre zahlreichen Verehrer durch ein Abschieds-Concert nach den Weihnachts-Feiertagen, und zwar am 2. Januar um die Mittagsstunde. Der in allen Räumen überfüllte Saal gab der herrlichen Künstlerin den sprechendsten Beweis, dass dieses im Ganzen vierte Concert noch keine Berechtigung hatte, den Abschied an der Stirn zu tragen. Es war aber auch an diesem Tage des Trefflichen so viel geboten, dass es den entzückten Hörer mit Wehmuth erfüllte, sich sagen zu müssen, dass er eines solchen Genusses auf lange Zeit hinaus beraubt sein sollte.

Petersburg. Rubinstein, der rühmlichst bekannte Clavier-Virtuose und Componist, ist von dem Kaiser zum Musik-Director der russischen Oper mit dem Gehalte von (angeblich) 12,000 Gulden ernannt worden. (?)

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Gluck, J. C. von, Iphigenie in Aulis, nach Richard Wagner's Bearbeitung. Clavier-Auszug von H. v. Bulow. 6 Thlr. 15 Sgr.

Grunebach, E., 12 Clavierstücke zu vier Händen, im Umfange von fünf Tönen, für Anfänger. Heft 3 und 4. à 1 Thlr. 2 Thlr.

Grützmacher, Fr., Op. 30, Im Frühling. Drei Stücke für Violoncell und Pianoforte.
Nr. 1. Romanze. 15 Sgr.
„ 2. Intermezzo. 20 Sgr.
„ 3. Scherzo. 20 Sgr.

Klauss, V., Op. 13, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Sgr.

Klengel, A. A., Fuge über ein Thema aus Don Juan von Mozart (Reich' mir die Hand). Nr. 19 aus dessen Canons und Fugen. Für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von H. Rob. Schaab. 15 Sgr.

Rubinstein, A., Op. 19, Deuxième Sonate pour Piano et Violon. Nouvelle édition, revue par l'Auteur. 2 Thlr. 20 Sgr.

Voss, Ch., Op. 237, Antiquités musicales. Recueil de morceaux historiques pour Piano.
Nr. 1. Valse de la Reine Louise de Prusse. 12 Sgr.
„ 2. Menuet du Boeuf de J. Haydn. 12 Sgr.
„ 3. Partant pour la Syrie de la Reine Hortense. 12 Sgr.
„ 4. Polonaise d'Oginsky. 12 Sgr.
„ 5. Pauvre Jacques. Mélodie de la Reine Marie Antoinette. 12 Sgr.
„ 6. La Romanesca. Air de Danse du 16ème Siècle. 12 Sgr.

Wagner, E. D., Op. 19, Zwei Salonstücke für das Pianoforte.
Nr. 1. Serenade. 15 Sgr.
„ 2. Sylphen-Reigen. 15 Sgr.

Sämann, C. H., Choralbuch für die evangelischen Kirchen Preussens, vierstimmig ausgearbeitet. 3 Thlr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 4. **KÖLN, 22. Januar 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Pariser Briefe (Neue Opern: „Broskovano" von Deffès — „*La Bacchante*" von E. Gautier — „*Les trois Nicolas*" von Clapisson — Der Tenorist Montaubry). Forts. statt Schluss. — Aus Wien (Don Juan — Das Paradies und die Peri — Clara Schumann). Von E. H. — Fünftes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Herr Schott, Herr Niemann — Aachen, Viertes Abonnements-Concert — Darmstadt — Leipzig).

Pariser Briefe.

[Neue Opern: „Broskovano" von Deffès — „*La Bacchante*" von E. Gautier — „*Les trois Nicolas*" von Clapisson — Der Tenorist Montaubry.]

(Fortsetzung statt Schluss. — S. Nr. 1.)

Eine zweiactige komische Oper für dasselbe *Théâtre lyrique* hat der junge Componist Louis Deffès geliefert. Der Gegenstand derselben ist zwar nicht neu — die Verwicklung beruht auf Personen-Verwechslung —, aber er ist recht geschickt bearbeitet. Deffès ist einer von den wenigen Gekrönten der Akademie und römischen Stipendiaten, die durch ihre späteren Leistungen das Urtheil der Preisrichter bestätigen. Er hat einige Kirchenstücke und bereits drei komische Opern geschrieben; die beiden ersten sind freilich schon wieder vergessen, und ich will auch nicht dafür stehen, dass die dritte diesen Winter überlebt. Allein Talent zeigt sich offenbar in diesem „Broskovano" — so heisst die Oper —, besonders für melodischen Sologesang, während das Finale des ersten Actes, das einzige, das darin ist, weniger geglückt ist. Broskovano ist ein walachischer Räuber und Vampyr zugleich; glücklicher Weise bekommt man ihn aber gar nicht zu sehen, nur die Sage von ihm spielt mit. Ausser einigen Arien, die *da capo* verlangt wurden, zeichnete sich auch ein Duett und besonders ein Quartett vortheilhaft aus. Sehr lobenswerth ist die Behandlung des Orchesters, aus welchem Deffès den Posaunen-, Trompeten- und Trommel-Lärm der grossen Oper mit richtigem Gefühl verbannt hat.

Das *Théâtre de l'Opéra comique* brachte als erste Neuigkeit der Saison: *La Bacchante,* komische Oper in zwei Acten, Text von de Leuven und de Beauplan, Musik von Eugen Gautier. Die erste Vorstellung fand am 4. November v. J. Statt. „Dass eine Dame aus der Demi-Monde oder noch tiefer her die Rolle einer tugendhaften Frau spielt, das ist schon zu oft da gewesen auf der Bühne; wie wär' es, wenn wir das Ding einmal umkehrten? Neu wäre das gewiss!" — So dachten die Herren Dichter dieses Libretto's und schufen ihre „Bacchantin", ein tugendhaftes Mädchen, die von keiner Liebe ohne hochzeitliche Weihe etwas wissen will, die aber, um zu der Hochzeit mit ihrem Geliebten zu gelangen, die Rolle — einer Hetäre spielt! *Vive le nouveau!* Thais wird eine Courtisane, um ihren liederlichen Vetter Lyncast auf den Weg der Tugend zurück zu führen! Das gelingt ihr nicht nur, sondern sie lockt sogar den Pädagogen des jungen Vetters, einen alten Cato, auch in ihr Netz. Darauf Heirath und wahrscheinlich Glück und Tugend ohne Ende. Ein schönes Stück — ein moralisches Stück! Eugen Gautier's Musik ist, einige wenige Nummern ausgenommen, flach, leer an künstlerischer Begeisterung und Phantasie. Hauptziel des Componisten war nicht die Kunst, sondern Madame Cabel, für welche die Direction eine neue pikante Coloratur-Partie bestellt hatte. Die Dame hat denn auch die falsche Thais mit einer bezaubernden Wahrheit gespielt und mit jenem rollenden Stimm-Mechanismus gesungen, bei dessen Resultaten mir immer zu Muthe wird, als hörte ich eine Stahlsäge durch hartes Holz pfeifen.

Sechs Wochen später gab dasselbe Theater eine bedeutendere Neuigkeit: *Les trois Nicolas,* komische Oper in drei Acten, Text von *** und Bernard Lopès, Musik von Clapisson (erste Vorstellung am 16. December v. J.).

In dieser Oper wird der Componist Nicolas Dalayrac auf die Scene gebracht, ein Name, der zu den früheren Berühmtheiten der pariser komischen Oper gehört; von seinen Opern sind viele auch in Deutschland am Ende des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts gegeben worden, z. B. Nina oder Wahnsinn aus Liebe, Adolf und Clara, Die beiden Savoyarden, Gulistan, Raoul von Crequi u. s. w. Er starb in Paris den 27. November 1809. Aus seiner Jugendgeschichte erzählen die biographischen Wörterbücher einen Vorfall, welcher dem Libretto der neuen Oper den Stoff geliefert hat.

Digitized by Google

Nicolas d'Alayrac, wie der Name eigentlich geschrieben wird, war der Sohn eines adeligen Herrn im Languedoc, der einen hohen Posten bekleidete. Die musicalische Neigung des Knaben war, obwohl durch bedeutende Anlagen berechtigt und unterstützt, dem Vater zuwider. Er bestimmte ihn zum Eintritt in die Magistratur, untersagte ihm die musicalischen Studien und legte Beschlag auf seine Violine. Nicolas wusste sich jedoch ein anderes Instrument zu verschaffen und schlich sich damit des Abends auf das platte Dach des väterlichen Hauses, wo er die Melodieen versuchte, die ihm sein musicalischer Geist eingab. Sie verhallten nicht ganz ungehört in der Luft. Ein Ursulinerinnen-Kloster stiess mit seinem Garten an die Mauer des Hauses, von dessen Höhe herab die lieblichen Töne erklangen. Eine junge Pensionärin des Klosters lauschte ihnen; man blieb nicht bei der Tonsprache stehen, es kam zu Unterredungen, und für ein Lied, das Nicolas ihr aufgeschrieben, gab sie ihm das kleine Kreuz, das sie trug, zum Andenken. Damit hört aber der Roman auf; denn Nicolas' Vater, der mit den Ursulinerinnen eben so wenig wie mit der heiligen Cäcilia zu schaffen haben wollte, schickte den Sohn nach Paris unter die Garde du Corps des Herzogs von Artois. So weit die Geschichte, an der jedenfalls die Hauptsache wahr ist.

Die Verfasser des Libretto knüpfen nun da an, wo die Geschichte aufhört, und machen von ihrem Dichter-Privilegium ganz gehörigen Gebrauch, um den Roman fortzuspinnen.

Dalayrac steht seit einigen Jahren als Garde du Corps in Paris, hat die Musik gründlich studirt und geniesst bereits eines bedeutenden Rufes. Seine „Nina" hat diesen Ruf vorzüglich begründet, und er arbeitet an der Oper „Azemia oder die Wilden". Eines Tages steht er an der Thür der Abtei von Longchamps Wache; das *Tenebrae factae sunt* wird drinnen gesungen, und er hört eine Stimme, die keiner Anderen angehören kann, als der früheren Pensionärin bei den Ursulinerinnen zu Toulouse. Er ist entzückt, verlässt seinen Posten, tritt in die Kirche, und siehe, die Sängerin ist dieselbe, deren Kreuz er stets bei sich trägt, die Nichte eines Marquis, der eine Hofstelle bekleidet, und jetzt Stiftsfräulein, schön wie ihre griechische Namensschwester Helene. Sie geht herum, um für die Armen zu sammeln; Dalayrac legt das wohlbekannte Kreuz in ihre Aumonière und bittet um die Gunst, es morgen gegen eine volle Börse einlösen zu dürfen.

Helene hat das Stift verlassen, denn sie soll in einigen Wochen an einen Vicomte vermählt werden. Nicolas, der Arrest bekommen hat und erst nach acht Tagen kommt, sein Kreuz einzulösen, ist in Verzweiflung. Er hat aber durchschaut, dass ihn Helene noch liebt, und bittet sie schriftlich um ein Rendezvous. Dasselbe thut ihr Gesanglehrer Trial von der italiänischen Oper, der seine Gedanken ebenfalls bis zu ihr zu erheben wagt. Beide Brieflein fallen in die Hände des Oheims. Er maskirt sich, um die Anbeter kennen zu lernen; denn der eine Brief ist bloss mit Nicolas, der andere gar nicht unterzeichnet. Nicolas und Trial finden sich ein, ebenfalls maskirt. Helenens Bräutigam aber, der, Gott weiss, wie, Wind davon bekommen, erscheint mit Wache und fragt die Vermummten nach ihren Namen. „Nicolas!" antwortet der Marquis, der nicht erkannt sein will; „Nicolas!" erwidert auch Dalayrac, und Trial glaubt in der Angst, nichts Besseres thun zu können, als sich auch „Nicolas" zu nennen. Daher denn der Titel der Oper: *Les trois Nicolas!*

Trotz einiger Längen und Unwahrscheinlichkeiten ist die Handlung doch bis dahin, d. h. die zwei ersten Acte hindurch, nicht ohne Interesse; aber der dritte Act ist sehr schwach. Er führt die Lösung des Knotens auf ganz unvorbereitete Weise mit Hülfe der alten Anekdote herbei, wo ein musicalisches Genie so lange eingesperrt wird, bis er eine neue Oper fertig hat. Dalayrac sitzt wieder im Arrest, und soll nicht eher befreit werden, bis er die letzte Scene der Oper „Azemia", die noch nicht fertig ist, vollendet hat. Er findet am Ende seine Begeisterung wieder, singt die Schluss-Arie, die man hinter der Scene aufschreibt, und ist eben so erstaunt wie die Zuschauer, als sich die Thür öffnet und der Vicomte, Helenens Bräutigam, vor lauter Kunst-Enthusiasmus ihm nicht nur die Freiheit ankündigt, sondern ihm auch seine Rechte auf Helene grossmüthig abtritt!

Trotz dieser seltsamen Entwicklung hat die Oper doch gefallen; man behauptet sogar, ein hochberühmter Name stecke hinter den Sternchen des zweiten Mitarbeiters verborgen. Es wäre nicht unmöglich; denn der hochberühmte Mann hat auch manche Abgeschmacktheiten in seinen späteren komischen Opern-Texten auf den Markt gebracht.

Die Partitur zeichnet sich durch dieselbe Klarheit und Einfachheit des Stils, Feinheit in Behandlung der Form und verständige Instrumentirung, welche die einzelnen Blas-Instrumente oft sehr glücklich verwendet, aus, die wir in der „Fanchonnette" mit Vergnügen begrüssten, in späteren Werken, z. B. „Margot", aber wieder vermissten. In dem neuesten nun begegnen wir zum Ersatz einzelnen mehr als sonst melodisch entwickelten Gesangstücken, die uns alles Frühere aus Clapisson's Feder zu übertreffen scheinen. Dagegen dürfen wir nicht verschweigen, dass es auch nicht an Längen fehlt, an Stellen, in welchen der Mangel an interessanter und lebensvoller Situation in der Handlung nicht durch das Genie des Componisten verdeckt worden ist. Auch die Ouverture erweckt kein günstiges

Digitized by Google

Vorurtheil; das Motiv des Allegro (ein kurzer Marsch geht ihm vorher) ist in dem Finale des zweiten Actes ganz an seiner Stelle, hier aber ist dessen Durchführung geschraubt und in Modulationen verwickelt, die den ärgsten Zukunftsmusikern Ehre machen würden. Dergleichen Inconsequenzen und Widersprüche im Stil Eines und desselben Werkes beweisen recht deutlich, dass das wahre musicalische Genie, welches bei der grössten Mannigfaltigkeit des Einzelnen dem Ganzen doch einen unverkennbaren eigenthümlichen Stempel aufdrückt, nicht mehr vorhanden ist. Bei Richard Wagner ist es umgekehrt, als bei vielen anderen Neueren; bei ihm trägt das Ganze allerdings einen gewissen eigenthümlichen Stempel, der fast immer sichtbar bleibt; aber die Mannigfaltigkeit fehlt, das Einzelne wird oft gerade dadurch, dass ihm derselbe Stempel mühsam ebenfalls aufgedrückt wird, unerträglich, und am Ende bleibt nur der Eindruck von Monotonie, nicht von Originalität übrig. Effecte wie im Finale des ersten Actes, wo das *Tenebrae factae sunt* in der Kirche mit Orgelbegleitung gesungen wird, gehören auch nicht in die komische Oper, wenn wir auch das Gewitter, das am Schlusse noch obenein dazu kommt, nicht verpönen wollen, weil der Himmel seinen Donner eben so gut über komische als über tragische Menschen rollen lässt. Der zweite Act ist, wie in der Handlung, so auch in der Musik der anziehendste; eine Arie Helenens (Mademoiselle Lefebvre) mit obligater Violine und reichen Verzierungen, zwei Duette und das Finale sind recht hübsche Musikstücke.

Derselbe Abend brachte aber mit der neuen Oper noch etwas, das für die Pariser weit mehr ein Ereigniss ist, als eine neue Composition: einen neuen Tenoristen. Montaubry, so heisst das neue Phänomen, sang vor einigen Jahren, als er eben die Singclasse Panseron's auf dem Conservatoire verlassen hatte, in Paris auf dem Vaudeville- und auch einige Male auf dem Theater der komischen Oper. Man bemerkte ihn kaum, oder mit anderen Worten: er konnte keine Reclame für sich gewinnen. Anstatt wie die meisten französischen Musiker sich auf Paris zu capricioniren, ging er in die Provinz und ins Ausland; jetzt hat ihn der Director Roqueplan aus Brüssel geholt, und Montaubry hat in der Rolle des Daleyrac dieselbe Bühne als Meister wieder betreten, auf welche er sich als Schüler zum ersten Male wagte. Als ein hübscher, schlanker Mann von mittlerer Grösse, ungezwungen und voll nobler Haltung in der schönen Garde-du-Corps-Uniform, eroberte er gleich mit den ersten Tönen die Gunst des Publicums. Seine Stimme hat einen vortrefflichen Klang, ist geschmeidig und biegsam und doch voll Kraft; er trägt mit Ausdruck vor und spielt sehr gut; er erinnert an Roger's erstes Auftreten auf demselben Theater. Leider ist der talentvolle und mit so herrlicher Stimme begabte junge Mann nicht frei geblieben von der Ansteckung der neueren Gesangschule, welche Schreien mit Singen verwechselt. Besonders unangenehm war ein solcher Schrei bei einer Stelle über die Seligkeit der Liebe; eine derartige Geschmacklosigkeit hätte man nach den ausdrucksvollen Vorträgen im ersten Acte nicht erwartet. Hiesige Kritiker nennen so etwas „Fehler aus der Provinz"; sie vergessen aber, dass die Provinz-Sänger sich diese schauderhafte Manier aus der grossen Oper von Paris holen.

Da bin ich auf einmal da, wohin ich wollte, oder richtiger da, wohin ich sehr selten gehe. Die grosse Oper ist fast ganz unproductiv geworden; sie lebt von dem Ertrage der Capitalien, die ihr Meyerbeer geschenkt hat, d. h. gegen gute Zinsen, genannt Einnahme-Antheile. Heute „Robert", morgen „Die Hugenotten", übermorgen „Der Prophet" — das ist ihr wöchentliches Programm, auf welchem Ende December mit goldenen Buchstaben prangte: „400ste Vorstellung von *Robert le diable* im kaiserlichen Opernhause zu Paris." Was will man mehr? Ist die Casse doch auch hier, bei diesem so genannten ersten musicalisch-dramatischen Kunst-Institute der Welt, die Hauptsache geworden! Nimm das Ballet und die Sylphide Livry dazu, welche von ganz Paris mit Ausnahme Deines bescheidenen Correspondenten bewundert wird, und Du hast alles, was Du jetzt von der grossen Oper erwarten kannst.

(Schluss folgt.)

Aus Wien.

[Don Juan — Das Paradies und die Peri — Clara Schumann.]

Mozart's Don Juan erwies sich in der letzten Aufführung, wie so oft schon, im vollen Besitz der Kraft, „ausverkaufte Häuser" zu erzwingen. Schon des Morgens balgten sich die Leute um Sitze an der Casse, ausnahmsweise schaute der Genius der Musik incognito zu und freute sich. Weder in der Besetzung der Oper noch sonst zeigte der Theaterzettel die mindeste Veränderung; dennoch war die Vorstellung in manchen Stücken neu.

Fürs Erste wurde der gesprochene Dialog durch die Original-Recitative von Mozart ersetzt, zum entschiedenen Vortheil des Gesammt-Eindrucks und insbesondere des Spiels der Sänger. In dieser überwiegend tragischen und pathetischen Oper störte das plötzliche Abfallen von dem gesungenen zum gesprochenen Tone unläugbar, und da überdies der Dialog nicht von grosser Ausdehnung ist, so lag dessen Ersatz durch Secco-Reciten sehr nahe. Dennoch werden wir uns wohl hüten, diesen Fall zu generalisiren

Digitized by Google

und in das Verdammungs-Urtheil einzustimmen, das so allgemein über den Dialog in der Oper geschleudert wird. Das so genannte „trockene Recitativ", das zum Unterschiede von dem „begleiteten" oder „obligaten" nur von einfachen, am Clavier angeschlagenen, durch Cello und Bass verstärkten Accorden getragen wird, ist ein italiänisches Product, das sich nur mit erheblichen Nachtheilen auf deutschen Boden übertragen lässt. Nur die unvergleichliche Weichheit und Flüssigkeit der in Vocale austönenden italiänischen Sprache macht ein Recitativ möglich, das ganze Scenen hindurch im raschesten Tempo der Conversation sich abspinnt, ohne zu ermüden. Im Italiänischen ist das Secco-Recitativ kaum noch ein gesteigertes, sondern nur ein innerhalb gewisser Intervalle festgehaltenes Sprechen. Wie ganz anders klingen solch recitirte Scenen im Deutschen!

Die Schwerfälligkeit unserer Sänger, die ein rasches und leichtes Sprechen ganz ungewohnt sind, trägt nur die halbe Schuld neben der Schwerfälligkeit unserer harten, in Consonanten ausgehenden Sprache. Ein italiänisches Secco-Recitativ dauert, ins Deutsche übersetzt, fast noch einmal so lange, als im Original. Es wird darum überall dort unerträglich, wo lange Gespräche und Erzählungen recitativisch zu erledigen sind, also in der komischen Oper, welche, auf complicirtere Intrigue angewiesen, breiterer Explicationen bedarf. Hier ist im Deutschen die Prosa noch immer besser am Platz, als das Recitativ. Sie ist ein Uebel ohne alle Frage, aber ein nothwendiges. Wir theilen Lortzing's Ueberzeugung, dass der gesprochene Dialog in der grössten Mehrzahl der deutschen komischen Opern ganz unentbehrlich sei. Er entspricht einestheils der Eigenthümlichkeit unserer Sprache, anderentheils der nationalen, im Singspiel ruhenden Wurzel der deutschen Oper. — Soll man dem Uebelstand der Prosa wirklich dadurch entgegentreten, dass man überall Recitative einführt, oder soll man nicht lieber die deutschen Sänger dazu anhalten, dass sie sprechen lernen? Wir glauben Letzteres. Man muss es nicht länger als ein unabwendbares Schicksal betrachten, wenn deutsche Sänger nicht drei Sätze leicht und natürlich von sich geben können, sondern fordern, dass sie es lernen. Die französischen Sänger der *Opéra comique* sind uns darin das beste Vorbild, und der beste Beweis zugleich, dass das Störende der Prosa sich unendlich mildern lässt, indem man sie gut spricht.

Zum Don Juan zurückzukehren, so billigen wir nicht nur den Schnitt durch die gesprochene Prosa, wir hätten auch ein geschicktes Messer für die Auswüchse der gesungenen gewünscht. Wie an den meisten deutschen Bühnen, so wird auch am Kärntbnerthor-Theater Don Juan nach einer wahrhaft barbarischen alten Uebersetzung gesungen. Der Uebelstand ist so auffallend, dass in neuester Zeit (von Kugler, Dr. Viol u. A.) ausführliche Vorschläge zu besserer Bearbeitung veröffentlicht wurden, die sehr beherzigenswerth sind*). Möchten wir auch manchen kindischen Original-Text, mit welchem die Musik längst untrennbar verwachsen ist, wie in der Zauberflöte, nicht modernisiren wollen, so ist es doch um die Verbesserung einer rohen und meist unrichtigen Uebersetzung ein anderer Fall. Kugler hat mit Recht hervorgehoben, dass bei den Italiänern, wo eine viel gleichartigere Bildung die Stände durchdringt, und die ganze Sprache das hat, was sie selbst mit einem fast unübersetzbaren Worte „*Gentilezza*" nennen, mancherlei Bedenkliches direct ausgesprochen werden kann und in ihrem Munde noch fein klingt, während es in wörtlicher Uebersetzung alsogleich roh und gemein erscheint. Wie trivial ist das deutsche „Jede Schürze ist ihm recht" und Aehnliches in der Register-Arie! Wie pöbelhaft Leporello's wiederholter Ausruf: „Ha, das nenn' ich schrecklich fressen!" für das italiänische „*Ah che barbaro Appetito!*" Das vollständige Verzeichniss solcher Schmutzflecken würde ansehnlich genug ausfallen, gar nicht zu reden von der entsetzlichen Geschmacklosigkeit des stereotypen Toastes: „O göttlicher Mozart!" dem ein Dutzend Hände auf der Galerie flauen Bescheid thun.

So dünkt uns denn ein sorgfältiges Wegnehmen noch dringender, als das Hinzuthun, welches die Vorstellung vom 18. auszeichnete. Wir hörten nämlich zum ersten Male die von Mozart nachcomponirte Arie des Masetto: „*Ho capito*", und die kleine Arie der Elvira (Nr. 7 in *D*); endlich sang auch Don Ottavio seine beiden Arien in *G* und *B*, von denen die eine oder die andere wegzubleiben pflegt. Auch das kleinste Stück der Don-Juan-Musik ist von Interesse. Allein nur exaltirte Pietät kann darin nothwendige Bestandtheile des Ganzen erblicken und über die „endliche Wiederherstellung der Intentionen Mozart's" triumphiren. Die beiden Arien sind durchaus Mozartisch, allein weder musicalisch von grossem Belang, noch wichtig für die dramatische Motivirung. Eine ganz andere Aufgabe für einen ehrgeizigen Regisseur läge in dem Arrangement des Schlusses. In ihrer gegenwärtigen Form geht die Oper

*) Die Nummer 50 der Niederrheinischen Musik-Zeitung ist dem Verfasser erst nach dem Abdruck des obigen Aufsatzes angekommen, so dass ihm die dort mitgetheilten Proben meiner jetzt vollendeten vollständig neuen Uebersetzung des italiänischen Textes von Don Juan noch nicht bekannt waren. Was das *Recitativo secco* betrifft, so stimme ich ganz mit den oben ausgesprochenen Ansichten überein; ich habe dasselbe zu der Mozart'schen Musik so conversationsmässig fliessend wie möglich zu übersetzen gesucht, daneben aber auch einen Dialog zum Sprechen beigefügt, der besonders kleineren Bühnen willkommen sein dürfte.

L. Bischoff.

Digitized by Google

etwas leer aus; der ganze zweite Act hat keinen Chor, die vollstimmigste Nummer ist das Sextett, und zu dem grossartigen Sturme des ersten Finale bildet der übliche Schluss des zweiten keine entsprechende Parallele. Dieser Schluss (Don Juan von etlichen Teufeln herumgezerrt und endlich in einen feurigen Rachen geworfen) ist weniger eine musicalische als eine scenische Situation, um nicht zu sagen: ein Galerie-Spectakel. Hier würde unbedingte Pietät, indem sie auf dem Mozart'schen Originalschluss bestände, dem Total-Eindruck mehr schaden als nützen. Bei Mozart treten nämlich unmittelbar nach der Höllenfahrt Don Juan's alle Personen wieder auf, vernehmen durch Leporello das Vorgefallene und schliessen, nachdem sie ihre gegenseitigen Verhältnisse endgültig geordnet haben, mit einem Sextett betrachtenden Inhalts. Nach dem tragischen, tief erschütternden Ende Don Juan's ist dieses undramatische Finale von eigenthümlich ernüchternder Wirkung, wie wir bei einer vollständigen Aufführung in Prag selbst erfuhren. Die Idee Berlioz' schien uns daher einer Wiedererweckung in hohem Grade würdig [vgl. in Nr. 50 v. vorigen Jahre unsere entgegengesetzte Meinung].

Ueber die Aufführung des Don Juan können wir uns kurz fassen. Orchester und Chöre (unter Herrn Eckert's Leitung) ganz vortrefflich; Herr Ander ausgezeichnet im Gesange, Frau Dustmann im Spiel und dramatischen Ausdruck; Fräul. Wildauer noch immer allerliebst als Zerline; Herr Mayerhofer tadellos als Masetto. Herr Draxler ein wackerer Fundamental-Bass, aber ein trockener, ganz humorloser Leporello. Herr Beck endlich ein Don Juan, oder vielmehr ganz und gar kein Don Juan; denn so bar aller männlichen Würde und Anmuth, so süsslich, grinsend und eckig gesucht in jeder Bewegung, so roh lachend und unartig von der Scene ablaufend, mit Einem Worte: so ganz geist- und poesielos können und wollen wir uns Don Juan nicht denken. Erst in der letzten Scene, wo der liebenswürdige Verführer dem trotzigen Sünder Platz macht, hob sich Herr Beck in Spiel und Gesang. Wir bedauern, dass er seit einer Reihe von Jahren Debassini nichts weiter abgeguckt als das hohe *Fis* am Schlusse des „Ständchens", das bei der spröden Höhe Beck's mehr einem gepressten Angstschrei, als einem Liebesrufe glich.

Das „Ständchen" wurde diesmal auf der Mandoline begleitet, eine Neuerung, welche als historische Curiosität und als eine Probe von Herrn Hellmesberger's vielseitiger Geschicklichkeit interessirt, jedoch bei dem dünnen, zirpenden Tone des Instrumentes in vieler Hinsicht gegen das übliche Arrangement zurücksteht. In dem scenischen Arrangement waren einige nicht glückliche Aenderungen getroffen. So stand die Reiter-Statue des Gouverneurs nicht wie bisher links vom Zuschauer im Hintergrunde der Bühne, sondern rechts im Mittelgrund, wodurch der Eindruck des Geheimnissvoll-Schauerlichen (dem ohnehin die Darsteller des Don Juan und des Leporello nicht zu Hülfe kamen) noch mehr abgeschwächt wird. Auch das neue Schluss-Arrangement, welches im Vordergrunde Don Juan's Zimmer mit allen Requisiten seines Gastmahls unverändert stehen lässt, während dahinter der feurige Höllenrachen mit der obligaten Teufelsbalgerei sich eröffnet, ist nicht geeignet, die tragischen Schauer zu verstärken.

Wahrhaft Epoche machend in dieser Saison war die Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri" im grossen Redoutensaale am 19. December. Hatte das Publicum schon bei der vorjährigen, höchst mangelhaften Aufführung im Musikvereins-Saale entschiedene Sympathieen für das tief poetische Werk kund gegeben, so steigerten sich diese nunmehr zu enthusiastischem und diesmal wohlverdientem Beifall. Die Aufführung war eigentlich die erste vollständige, da im verflossenen Jahre, abgesehen von der schwächeren Besetzung, wegen Beschränktheit des Raumes die Harfe und die Janitscharen-Musik weggelassen wurden, deren Wirkung an den betreffenden Stellen ganz unersetzlich ist.

Frau Dustmann, welche am Abend vorher die Donna Anna gesungen, sang am Sonntag Mittags mit derselben ihr eigenthümlichen begeisterten Hingebung den anstrengenden Part der Peri. Wenn je, so darf wohl in diesem Falle die Kritik die allgemeine Stimme suppliren und einer Künstlerin den wärmsten Dank dafür entgegenbringen, dass sie aus reiner uneigennütziger Begeisterung für die Kunst sich einer so ungewöhnlichen Anstrengung unterzog. — Die übrigen Solo-Partieen, obgleich zum Theil in Händen von Anfängerinnen, entsprachen durchaus billigen Anforderungen; die Fräulein Krauss und Falkenberg, die Herren Walter und Mayerhofer empfingen Zeichen des Beifalls. Das unbedingteste Lob gebührt den Chören, welche durch den „Sing-Verein" unter der verdienstvollen Leitung des Herrn Herbeck ausgeführt wurden. Auch das Orchester, von dem wir nur manchmal ein zarteres Piano gewünscht hätten, lös'te im Ganzen seine Aufgabe rühmlich und wurde durch den wiederholten Hervorruf des Dirigenten Herrn Hellmesberger geehrt.

Nur mit wenig Worten können wir diesmal des dritten Concertes von Frau Clara Schumann gedenken und unsere Freude darüber ausdrücken, dass es denn doch nicht das „letzte" blieb. Wie bei allen Productionen dieser Künstlerin, äusserte sich die Wirkung ihres Spiels auf die Versammlung auch diesmal weniger in hinreissender Gewalt, als in jener echten, ruhigeren Befriedigung, die wir bei der ernsten Musik classischer Meister empfinden. Frau

Digitized by Google

Schumann spielte Beethoven's *D-dur*-Sonate, Op. 29 (von dem Verleger nicht unpassend „*La pastorale*" zubenannt), dann drei Phantasiestücke mit Violine von Schumann (schwächere Erfindungen aus letzter Zeit), Bach's „Gavotte" und Orgelfuge in *A-moll*, endlich eine noch ungedruckte Partie „ungarischer Tänze" von Brahms, welche, in hohem Grade interessant, das bizarre Element der Schumann'schen Muse leider zu einem fast ungeniessbaren Raffinement zuspitzen. E. H.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Dinstag, den 11. Januar 1859.

Programm: Erster Theil: 1. Sinfonie in *D-dur* von W. A. Mozart; 2. Arie „Er ward verschmähet" aus dem Messias von Händel (Fräulein Schrock); 3. Concert in *Es-dur* für Pianoforte und Orchester von Beethoven (Herr Ferdinand Breunung); 4. Recitativ und Arie: „O du, die mir einst Hülfe gab", aus Iphigenie auf Tauris von Gluck (Fräulein Ida Damke); 5. Ouverture zu Oberon von C. M. von Weber.

Zweiter Theil: 6. „Dornröschen", Gedicht von Franz Bonn, für Soli, Chor und Orchester componirt von Karl Freiherrn von Perfall. (Unter Leitung des Componisten.)

Wir wollen unseren Bericht mit der Besprechung des zweiten Theiles beginnen, weil dieser uns eine Neuigkeit vorführte.

Der Inhalt des „Dornröschen" nach der Bearbeitung von Franz Bonn und der Composition des Herrn von Perfall ist, so wie wir es hier in dem Concerte am 11. d. Mts. gehört haben, folgender. Wir schicken die letztere Bemerkung voraus, weil der Componist einen Abschnitt, der bei der Aufführung in München noch gegeben worden ist, bei der hiesigen unterdrückt hat.

Im ersten Abschnitte verheisst eine Fee (Alt-Partie), dass sie des Königs Tochter Dornröschen gegen aufgedrungene Vermählung in Schutz nehmen und an ihr Herz zur guten Stunde den rechten Freier führen werde. — Der König verkündet seinem Volke die Verlobung seiner Tochter mit dem reichsten Fürsten der Welt, was das Volk mit jubelndem Chor vernimmt.

Der zweite Abschnitt versetzt uns in ein Kämmerlein im Schlossthurm, in welchem Dornröschen der Fee, welche die Gestalt einer alten Spinnerin angenommen hat, ihr Leid klagt, da sie ein ganz anderes Bild eines Geliebten im Herzen trage. Das alte „Mütterlein" sucht sie zu trösten. Da erscheint der König, ergrimmt darüber, dass „noch eine Hexe in seinem Reiche fortspinnt", und zerschlägt Rocken und Spindel. Aber die Spindel sticht Dornröschen, ihr Blut fliesst, der Chor der Waldgeister ruft Wehe über das Geschick, das ein Seher verkündet habe; Dornröschen versinkt in Schlaf, eben so der König und Alles im Schlosse, während die Waldgeister ihnen das Schlummerlied singen.

Diese zwei Abschnitte waren zu einem ersten Theile vereinigt. Der dritte und längste Abschnitt bildete den zweiten Theil.

Er beginnt mit einem Chor der Waldgeister, die in dem Walde vor dem Schlosse hausen und uns verkünden, dass das Schloss und seine Bewohner seit hundert Jahren unter dem Banne eines Zaubers liegen, der nur durch die Erscheinung des rechten Freiers gelöst werden könne.

Ein Jägerchor kündigt die Ankunft eines Königssohnes an. Er fühlt sich wunderbar im Innern bewegt, spricht seine Stimmung in einer Arie aus und schläft ein. Die Waldgeister bemerken ihn und ahnen in ihm den Befreier der schlafenden Maid; eine Stimme singt dem Träumenden das Märchen vom Dornröschen. Er erwacht, erblickt das verzauberte Schloss und entschliesst sich zur That. Die Waldgeister erzählen uns, wie er in den Thurm dringt, wo die Maid schläft, und sie küsst. Sie erwacht — erblickt in ihm das Bild ihrer Sehnsucht — Lieb' um Liebe — „so ewig mein, so ewig dein!"

Nun schildern uns die Waldgeister das neue Leben im Schlosse, wo urplötzlich Alles wieder wach geworden ist. Die Fee erscheint und triumphirt, dass die Liebe gesiegt habe; der König beugt sich vor ihr, nimmt den Prinzen zum Eidam, das Volk singt ihm und dem neuen Bunde Heil! —

Man sieht hieraus, dass das Gedicht auch zu jener Zwitter-Gattung gehört, die das epische Element mit dem lyrisch-dramatischen zusammenmengt. Beide durch die Composition zu einer musicalischen Einheit zu verschmelzen, ist eine schwierige Aufgabe; sie verlangt eine Vereinigung des objectiven, erzählenden und schildernden Balladen-Tones mit den subjectiven lyrischen Ergüssen und dramatischen Declamationen der handelnden Personen. Auch Schumann ist in seinen grösseren Gesangwerken an dieser Klippe gescheitert. Man darf sich zur Rechtfertigung einer solchen Vermischung der Formen nicht auf Bach's Passionsmusiken berufen; denn erstens ist in ihnen von dramatischen Scenen nicht die Rede, und zweitens gibt er dem Erzähler der evangelischen Geschichte nur Recitativ. Sobald der Componist, wie es die Neueren seit Schumann thun, über das Recitativ hinausgeht und in arienmässigem Gesange erzählt und beschreibt, darauf wieder dieselbe Form auf den Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Personen anwendet, die als handelnd gedacht werden, so entsteht eine Verwirrung, die keine klare Anschauung des Ganzen in dem Zuhörer aufkommen lässt. Herr von Perfall und der Bearbeiter des Textes seiner Composition haben indess die gefährliche Klippe glücklich umschifft, indem sie das Wenige, was zu erzählen nothwendig war, nicht einer einzelnen Stimme, sondern dem Chor der Waldgeister gegeben haben, die dann gewisser Maassen als Mithandelnde auftreten, in dieser Beziehung fast dem Chor in der antiken Tragödie vergleichbar. Im zweiten Abschnitte ist jedoch eine Lücke fühlbar; man begreift den Zorn des Königs über die „eine Hexe, die noch spinnt in seinem Reiche", nicht, und eben so wenig die Worte des Chors der Waldgeister: „Erfüllt ist, was der Seher sprach." In der ursprünglichen Gestalt des Ganzen tritt nach dem Chor des Volkes im ersten Abschnitte ein Seher auf, mahnt den König ab, die Tochter wider ihren Willen zu vermählen, sonst werde der Zorn der mächtigen Fee verderblich werden; der Stich einer Spindel werde Dornröschen verwunden und sie und Alles in Todesschlaf versenken. Doch der König beharrt bei seinem Willen, verbannt aber aus seinem Reiche, „wer fürder noch die Spindel dreht". — Soll nun dieser ganze Abschnitt wegfallen, so wird die Lücke, die dadurch im Zusammenhange des Ganzen entstebt, auf irgend eine Weise ausgefüllt werden müssen.

Digitized by Google

Das Werk beginnt mit einer Einleitung (Andante, $^4/_4$-Tact, *A-moll*), deren erste Periode nur die Bratschen, Celli und Bässe ausführen, an denen dann die Violinen, Alles *con sordini*, kommen; bald treten die Blas-Instrumente hinzu, und aus der düsteren, mystischen Stimmung, die recht schön und charakteristisch ausgesprochen ist, schwingt sich ein feuriger Orchestergang in die Höhe (in Allem nur 38 Tacte), nach welchem das Recitativ der Fee eintritt, auf welches eine kurze Arie derselben — Andante in *C-dur*, $^3/_4$-Tact — folgt, eine einfache, aber recht ansprechende Melodie, die durch die Begleitung vom Streich-Quartett (ohne Contrebass) und drei Flöten, die der Componist öfter recht geschickt anwendet, gehoben wird. Hierauf tritt wiederum ein Orchestersatz (Andante, $^6/_8$-Tact) von 32 Tacten ein, der die Einleitung beendigt. Der Gedanke, den Gesang der Fee, der gewisser Massen einen Prolog bildet, mitten in die Instrumental-Einleitung, in eine Art von Ouverture zu bringen, ist ein glücklicher; das Stück rundet sich gut ab, erinnert im Colorit etwas an Marschner im Hans Heiling und macht einen guten Eindruck.

Der König kündigt ein heroisches Unisono von Posaunen, Trompeten und Hörnern an; auf das Recitativ (überall, wo von Recitativ die Rede ist, gilt das Wort in seinem eigentlichen Sinne, da Herr von Perfall glücklicher Weise von dem langweiligen psalmodischen Arioso Schumann's und Wagner's fern geblieben und an der wahren musicalischen Declamation festgehalten hat) folgt ein grosser Chor in *D-dur* (*Allegro maëstoso*, $^6/_8$-Tact), frei gearbeitet, frisch und feurig in seinen Motiven, und wie Alles in dieser Cantate recht sangbar und stimmgerecht.

Das Duett in *H-moll*, *Andante con moto*, $^9/_8$-Tact, zwischen Sopran und Alt (Dornröschen und Fee), welches den zweiten Abschnitt eröffnet, ist im Ganzen nicht bedeutend, erhebt sich jedoch in dem Mittelsatze in *D-dur*, $^9/_8$-Tact, zu ausdrucksvollen Melismen. Nach dem verhängnissvollen Stich der Spindel folgt ein langsamer Satz in *G-dur*, $^3/_4$-Tact, einige Tacte Solo (Dornröschen: „Schlaft wohl, mein König, mein Herz versinkt in Traum!“) und darauf Chor der Waldgeister: „Still! der König schlummert — — nur Ruh'! Schlaft ein;“ — Alles *pianissimo*, nur von gedämpften Violinen und Bratschen in gebundenen melodischen Achtelfiguren und hier und da von einem Pizzicato-Tone der Bässe begleitet, ein origineller, höchst anmuthiger, reizend duftiger Satz, der den ersten Theil schliesst und den lebhaften Applaus, der ihm hier zu Theil wurde, gewiss überall hervorrufen wird.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 18. d. Mts. fand die dritte Soiree für Kammermusik im kleinen Gürzenichsaale Statt, der indess für das zahlreiche Publicum zu klein war. Warum wird nicht der mittlere Saal genommen? Gespielt wurden zwei Streich-Quartette, ein recht originelles von Haydn in *G-moll* und Nr. 8 von Beethoven in *E-moll*. Die Ausführung (von Königslöw an der ersten Geige) war vortrefflich und wurde durch den lebhaftesten Beifall anerkannt. Die Clavier-Partie hatte dieses Mal Herr Capellmeister Hiller übernommen; er spielte mit bekannter Meisterschaft ein Trio von seiner Composition (Manuscript), eine feine Arbeit, die besonders in den zwei ersten Sätzen (Allegro und *Allegro scherzoso*) am meisten ansprach, und schloss die Soiree mit dem Vortrage der Phantasie-Sonate in *Cis-moll* von Beethoven. So schön der Vortrag des Adagio auch war, so wenig können wir das viel zu schnelle Tempo des letzten Satzes gut heissen, um so weniger, da der verehrte Meister eine Autorität ist und als Dirigent der Orchesterwerke Beethoven's uns an so richtige und jedem Satze trefflich angemessene Auffassung der Tempi gewöhnt hat. Der Satz ist allerdings *Presto agitato* überschrieben, allein das ist doch immer noch kein *Prestissimo*. Namentlich schadet ein zu schnelles Tempo bei der Klangfülle und nicht scharfen Abdämpfung der heutigen Flügel der Deutlichkeit, die man doch bei der Virtuosität und dem wundervollen Anschlag Hiller's sonst wahrlich niemals vermisst.

Auf dem Stadttheater hat in voriger Woche Herr Schott vom königlichen Hoftheater zu Hannover drei Gastrollen gegeben, den Marcel in den Hugenotten, Caspar im Freischütz und Bertram im Robert. Seine sonore Bassstimme macht sich besonders im getragenen Gesange recht schön geltend; wenn sie etwas biegsamer wäre, so würden auch die schnelleren Tempi, die Herr Schott öfter zu langsam nimmt, besser gelingen.

Gegenwärtig gastirt der königlich hannover'sche Hof-Opernsänger Herr Niemann hier. Er hat am Mittwoch den Raoul und am Freitag den Tannhäuser mit ungeheurem Beifall gesungen. Der frische und mächtige Klang seiner ganz ausserordentlichen Stimme und sein treffliches Spiel reissen Alles zur Bewunderung dieser genialen Natur für dramatischen Gesang hin.

Aachen. Viertes Abonnements-Concert. Wenn es im Allgemeinen gefährlich ist, ein Concert mit einer Sinfonie zu beginnen, deren Umfang den folgenden Nummern in der Aufmerksamkeit des Publicums Eintrag thun kann, so hat uns der gute Vater Haydn diesmal bewiesen, dass bei ihm diese Gefahr nicht zu fürchten ist und dass im Gegensatz zu vielen anderen Compositionen dieser Art das Publicum noch horcht, wenn die letzten Töne verrauscht sind. Das Orchester trug die Sinfonie mit grosser Sicherheit und feiner Nuancirung vor. *Cosi fan tutte* ist fast gänzlich vom dramatischen Repertoire verschwunden, doch nicht der geringere Werth der Musik, sondern die Unbedeutenheit und Unwahrscheinlichkeit des Libretto trägt die Schuld daran. Daher verdient der Gedanke, einen Theil der Oper für das Concert zu wählen, alles Lob. Das erste Quartett und das Duettino bieten zwar nichts von besonderer Bedeutung, aber das zweite Quintett und das Terzett enthalten musicalische Schönheiten, Melodieen von so geistreich charakteristischer Form, dass ihr Werth unvergänglich bleiben wird. Die Sopran-Soli waren zwei unserer ausgezeichnetsten Dilettantinnen anvertraut, Frau W., deren glänzenden Eigenschaften wir schon mehrmals Gerechtigkeit widerfahren liessen, und Frau H., die uns auch hoffentlich öfter diese Freude und unseren Concerten einen neuen Reiz verschafft. Die beiden Damen verdienen ausser unserer Anerkennung ihres Talentes noch besonders Dank dafür, sich einer so schwierigen Aufgabe wie die Soli aus *Cosi fan tutte* und des Psalmes von Mendelssohn an Einem Abende unterzogen zu haben. Die Herren R. und Göhbels lös'ten würdig ihre Aufgabe. Hoffentlich wird Herr R. auch in unseren ferneren Concerten uns durch seine schöne Bassstimme erfreuen. Die dritte Nummer des Programms war in den Händen des Herrn Johann Wenigmann, der in seiner Eigenschaft als erster Violoncellist des städtischen Orchesters zum ersten Male öffentlich auftrat. Das MusikComite hat, indem es ihm diese Auszeichnung zu Theil werden liess, eine Handlung der Gerechtigkeit ausgeübt, die das Publicum durch den wärmsten Beifall bestätigte. Jeder Theil des Concertes von Goltermann wurde lebhaft applaudirt. Der 95. Psalm von Mendelssohn wurde gut ausgeführt und mit Interesse gehört, obgleich er in Bezug auf die Erfindung nicht unter die besten Werke des grossen Componisten zu zählen ist. Die

Digitized by Google

ersten Soprane haben nicht allein die höchsten Gipfel muthig erstiegen, sondern behaupteten auch tapfer ihre schwierige Stellung, namentlich in dem complicirten Chor: „Denn der Herr ist ein grosser Gott!“ Herr Wüllner hatte seine besten Kräfte vorangestellt, und die anderen blieben nicht zurück. Eben so wurde der Chor aus *Così fan tutte*, dessen Reprise man nach dem Terzett hätte anbringen sollen, mit Feuer und Schwung vorgetragen. Auch das Orchester war in den beiden Werken sehr brav, denn wir dürfen den Fehler einer unglücklichen Posaune, die in den letzten Tacten des Chors: „Denn sein ist das Meer“ u. s. w., eine falsche Note brachte, nicht zu hoch anrechnen. — Der köstliche musicalische Roman, die Ouverture zu Leonore Nr. 3, beschloss würdig einen Abend, der unserem Capellmeister Herrn Wüllner, der sich wie gewöhnlich dem Studium der bedeutenden Werke mit einem Eifer und Talent hingegeben hatte, die denen, welche ihm unsere musicalische Zukunft anvertraut haben, die beste Bürgschaft für dieselbe sein müssen, zur grössten Ehre gereicht. Th. N.

Darmstadt. Zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheiten des Grossherzogs von Hessen und Höchstdessen Gemahlin wurde am 26. und 27. December v. J. nach einem einleitenden Festspiele Spontini's „Olympia“ aufgeführt.

Das zweite Concert des Musik-Vereins brachte uns von Chören eine Preghiera an die heilige Cäcilia aus dem sechszehnten Jahrhundert, die Motette „Ich lasse Dich nicht“ von Joh. Christ. Bach, drei geistliche Lieder von Mendelssohn mit Alt-Solo, das „Morgengebet“ von demselben und einen Chor von Niels Gade. Den Glanzpunkt des heutigen, fast überreichen Concertes bildete das von Herrn Jean Becker aus Mannheim mit Mitgliedern der Hofcapelle ausgeführte Streich-Quintett von Beethoven. Leider gehört die öffentliche Aufführung von Kammermusik bei uns zu den grössten Seltenheiten. Wer nicht in Privatkreisen Gelegenheit findet, sie zu cultiviren, der muss sich damit begnügen, die Programme der Kammermusik-Concerte anderer Städte zu studiren; er erfährt dann wenigstens auf diesem Wege, wie productiv Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. im Gebiete der Kammermusik gewesen sind. Herr Jean Becker bewährte sich in dem Vortrage des erwähnten Quintetts, einem Allegro von Bach, dann *Trille du diable* von Tartini und einer Composition von Bazzini als ein Künstler ersten Ranges, der namentlich im Tone ganz ausgezeichnet ist und dem zweifelsohne eine bedeutende Zukunft bevorsteht.

Leipzig. Gade's neues Concertstück für Chor und Orchester, „Frühlingsbotschaft“, hat bei seiner ersten Aufführung im Gewandhaus-Concerte durch seine vorzügliche Machc und Annehmlichkeit für das Ohr gefallen; Eigenthümliches, Ueberraschendes fand man nicht darin.

Deutsche Tonhalle.

Der bisherige, nun aber seit vorigem Herbste in den Ruhestand versetzte kurhessische General-Musik-Director und Hof-Capellmeister, Herr Dr. L. Spohr in Kassel, hat von jetzt an „wegen zu weit vorgerückten Alters“ die Annahme seiner Erwählung als Preisrichter der Tonhalle abgelehnt. Indem wir daher dieses im Allgemeinen zur Anzeige bringen, fordern wir insbesondere diejenigen Herren Tondichter, welche uns im vorigen Jahre Nonette, Opern oder Streich-Quartette als Preisbewerbungen zugesandt und Hrn. Dr. Spohr zum Preisrichter erwählt haben, hiedurch auf, eine andere Wahl zu treffen und dieselbe uns in freien Briefen, ohne sich zu nennen, jedoch unter Anführung des auf ihrem Werke befindlichen Spruches, im Laufe des nächsten Monats anzuzeigen; anderenfalls wir annehmen, dass sie diese Wahl uns überlassen.

Mannheim, 7. Januar 1859.

Der Vorstand.

Ankündigungen.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau sind erschienen und durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Classische Concertstücke

für

Solo oder Chor mit Orchester.

Nr. 1. Mozart, W. A., Concert-Arie (Non temer amato bene. — Mich trennen von Dir!) für Sopran mit Orchester und obligatem Pianoforte. In Stimmen 1 Thlr. 22½ Sgr. (Clavier-Auszug 25 Sgr.)

Nr. 2. Spontini, Ritter G., Morgenhymne, Chor aus der Oper „Die Vestalin“. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 25 Sgr. Orchester- und Singstimmen 1½ Thlr. Chorstimmen apart 7½ Sgr.

(Wird fortgesetzt.)

Johann Sebastian Bach's Cantaten.

Chorstimmen.

Ein Supplement zu Bach's Werken in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Lief. 1. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (Nr. 6). 10 Sgr. Lief. 2. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Nr. 12). 5 Sgr. Lief. 3. Herr Gott, Dich loben wir (Nr. 16) 10 Sgr. Lief. 4. Es erhob sich ein Streit (Nr. 19). 10 Sgr. Lief. 5. O Ewigkeit, du Donnerwort (Nr. 20). 5 Sgr. Lief. 6. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende (Nr. 27). 5 Sgr.

(Wird fortgesetzt.)

Bei Abnahme von Partieen tritt ein billigerer Preis ein.

Joseph Haydn's Symphonieen

für Pianoforte und Violine, arrangirt von Georg Vierling.

W. A. Mozart's Symphonieen

für Pianoforte und Violine, arrangirt von Heinr. Gottwald.

Der Mangel an gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen für Pianoforte und Violine hat die Verlagshandlung veranlasst, die ewig jugendfrischen, melodieenreichen, symphonischen Meisterwerke von Haydn und Mozart für die genannten Instrumente arrangiren zu lassen, und zwar je 12 der bekanntesten Symphonieen in der Auswahl und Reihenfolge der Breitkopf & Härtel'schen Ausgaben.

Von den Haydn'schen Symphonieen sind bereits Nr. 1 in Es, Nr. 2 in D, von den Mozart'schen Nr. 1 in D, Nr. 2 in G-moll erschienen; die ferneren Nummern werden in kurzen Zwischenräumen auf einander folgen.

Der Preis jeder Symphonie, die ohne Preis-Erhöhung auch einzeln zu haben ist, beträgt 1 Thlr. 10 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 5. KÖLN, 29. Januar 1859. VII. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe (J. Offenbach — Freischütz — Sing-Akademie — Bach-Verein — Dom-Chor — Clavierspieler — Violinist Strauss — Orchester-Concerte). Von G. E. — Pariser Briefe (Die italiänische Oper — Offenbach's *Bouffes: Orfée aux Enfers* — Kammermusik). Schluss. Von B. P. — Fünftes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. Schluss. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Barmen, Concert von C. Reinecke — Hannover — Kassel — Prag — Wien — Pressburg — Verona).

Berliner Briefe.

[J. Offenbach: „Die Verlobung bei der Laterne" — Freischütz, 300. Vorstellung — Béarner Sänger — Sing-Akademie: Cherubini's *Requiem*; Stern: Die Schöpfung; Bach-Verein (Vierling) zwei Cantaten — Dom-Chor — Liebig: Frühlings-Ouverture von Vierling — Clavierspieler: Papendick, Blumner, Sophie Pflughaupt, Mad. Oxford; Violinist Strauss — Orchester-Concert von Radecke — Orchester-Concert von H. von Bülow.]

Den 21. Januar 1859.

In diesen Tagen erwarten wir die Aufführung des Lohengrin, die einzige Novität dieses Winters, wenn wir die kleine deutsch-französische Operette: „Die Verlobung bei der Laterne", ausnehmen. Die berliner Hofbühne hat seit einigen Jahren mit der Verpflanzung der neuesten pariser Erzeugnisse in unser Klima entschiedenes Unglück; nur diesmal hatte sie einen guten Fund gethan. Der Text der Operette ist zwar sehr einfach und schlicht, was Einzelnen zum Anstoss gereicht; wir ziehen indess das Einfache immer noch jener Art von Erfindung vor, die uns so oft auf Kosten des gesunden Menschenverstandes und guten Geschmackes entgegentritt. Die Musik von Offenbach ist trefflich in ihrer Art. Wenn die pariser Oper in ein vollständiges Siechthum gerathen scheint, so erfreut uns dieser Deutsche durch wahre Jugendfrische. Die Geschichte der Musik ist reich an Beispielen, dass die schöne Kunst in ihren Hauptvertretern den Eindruck des Abgelebten, Greisenhaften machte, bis an einem verborgenen Plätzchen, wo Niemand es geahnt hätte, das neue Frühlingsgrün dem Licht der Sonne entgegentrat. Wie wäre sonst die Erscheinung eines Haydn nach einer dreihundertjährigen Entwicklungs-Periode der Musik zu erklären, innerhalb deren einzelne Meister schon den äussersten Gränzen der Kunst sich zu nähern, ja, fast sie zu überschreiten scheinen? So herrscht auch bisweilen ein Gefühl des Abgelebten vor, gerade in einer Zeit, wo das neue Leben schon erwacht ist. So erzählt Burney von dem seiner Zeit berühmten Componisten Rinaldo von Capua, dass er die Meinung aussprach, es gäbe nichts Neues mehr zu erfinden, „indem von allem, was der Mühe werth wäre, sowohl in der Melodie als Modulation schon Gebrauch gemacht worden sei". Und dieser Ausspruch geschah, bevor die Geschichte der Musik eigentlich erst recht angefangen hatte. — Um zu Offenbach zurück zu kommen, wenn wir nun gleich auch auf sein Erfindungs-Talent keinen allzu grossen Werth legen wollen, so bildet doch seine Musik einen sehr wohlthuenden Gegensatz gegen die nichtssagenden Machwerke, die uns in jüngster Zeit von Frankreich kamen, und gegen die qualvoll erzwungene Originalität, die in Deutschland so oft zu Hause ist. Offenbach hat melodische Erfindung, eine gewandte Technik und einen natürlichen, ungesuchten Humor. Melodieen wie die Vesper-Melodie und die des Trink-Quartetts, Ensembles wie das Zank-Duett legen dafür entschiedenes Zeugniss ab. Wir wünschen, dass die Verpflanzung der *Bouffes Parisiens* nach Deutschland in grösserem Maassstabe gelingen möge. Denn unsere Opernbühne bedarf sehr der neuen Anregungen auch nach dieser Seite hin. Der Geschmack des Publicums ist gerade darum so verdorben, weil er seit einigen Decennien fast ausschliesslich an die Pracht und die Aufregung der grossen Oper gewöhnt ist. Um jenen maassvollen Sinn zu wecken und zu bilden, mit dessen Vernichtung auch der künstlerische Geist überhaupt zu Grunde geht, ist das heitere Genre das beste Mittel. Nur durch den Gegensatz der Gattungen bleibt die Kunst auf der einen Seite vor dem Uebertriebenen, Verzerrten, wie auf der anderen Seite vor dem Oberflächlichen, Frivolen bewahrt.

Ausser der Verlobung bei der Laterne hat das Repertoire unserer Oper nichts Erwähnungswerthes enthalten. Höchstens könnte ich Ihnen noch von der dreihundertsten Aufführung des Freischütz berichten, die zum Besten des Weber-Denkmals Statt fand und in der ausnahmsweise

Digitized by Google

unsere besten Kräfte beschäftigt waren. Das Publicum nahm lebhaften Theil daran und erfreute sich namentlich an den lebenden Bildern, die der Vorstellung vorhergingen. — Der Gedanke, die Béarner Sänger, die Söhne der Pyrenäen, im Opernhause auftreten zu lassen, war kein glücklicher und, wie wir hören, auch kein ganz freiwilliger. Wenn die kräftigen, metallreichen Stimmen einen höheren Grad von künstlerischer Ausbildung hätten, wenn die Stücke, die sie uns zu Gehör bringen, wirklich dem reinen, unvermischten Quell des Volksgesanges entsprungen wären, dann wäre es noch etwas; aber die Musikstücke scheinen überwiegend pariser Fabricat, auch die Art des Singens, das Tremoliren und Detoniren in der Bruststimme und das winselnde, schwächliche Falset erinnert an den herrschenden französischen Geschmack, der uns hier nur auf einer tieferen Stufe der Cultur entgegentritt.

Was von der Oper gilt, dass sie keine auf das Neue gerichtete Thätigkeit entfaltete, gilt auch von unseren grossen musicalischen Instituten, der Sing-Akademie, dem Stern'schen Gesang-Verein und der königlichen Capelle. Die Sing-Akademie veranstaltete am Todtenfeste eine seit mehreren Jahren für diesen Tag ziemlich regelmässig gewordene Aufführung des Cherubini'schen *Requiem* und der Cantate von Bach: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit". Cherubini's *Requiem* will noch immer nicht recht populär bei uns werden; man erkennt daran aufs Neue, dass selbst die grösste Schwungkraft der Phantasie, die strengste Objectivität der Auffassung, die grösste technische Kunstfertigkeit und der äusserste sinnliche Wohlklang nicht ausreichen, um Begeisterung hervorzurufen; wenigstens wir Deutschen verlangen eine gewisse Innigkeit und Wärme des Gemüthes, und diese ist bei Cherubini nicht in dem Grade vorhanden, wie bei den deutschen Lieblingen unserer Nation. Der Stern'sche Verein führte die Schöpfung von Haydn auf, eine auffallende Erscheinung freilich nur für diejenigen, die diesen Verein gern ganz in die Tendenzen des Radicalismus verwickelt hätten, und die für Haydn's Werke nur ein mitleidiges Lächeln haben. Die Aufführung war von Seiten der Chöre sehr glänzend und effectvoll. Mit der Besetzung der Soli wird es, wenn auch nicht schlimmer, so doch nicht besser; nur in den Herren Sabbath und Otto besitzt jetzt Berlin zwei für Aufgaben dieser Art sehr tüchtige Kräfte. Die königliche Capelle brachte ebenfalls nur Bekanntes zur Aufführung.

Der Bach-Verein (unter der Leitung des Musik-Directors Vierling) trat dagegen mit zwei hier noch nicht gehörten Cantaten von Bach: „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende", und „Die Könige von Saba" hervor. Es ist für eine Periode wie die jetzige, deren Productivität so gering und die mit der classischen Literatur so vertraut ist, dass die Empfänglichkeit für Mittelmässiges sich auf immer kleinere Kreise beschränkt, ein wahres Glück, dass einer der grossen Meister der Vergangenheit nur durch eine sehr kleine Anzahl seiner Werke unter uns bekannt ist. Sebastian Bach theilt heute mit Beethoven das Geschick, von den entgegengesetzten Parteien bewundert und gepriesen zu werden. Die Strenge seiner Formen, so wie die kirchliche Richtung seiner Compositionen macht ihn den Anhängern der äussersten Rechten genehm, während andererseits die Kühnheit seiner Harmonie, die unbeugsame Energie des Ausdrucks und — warum soll man das verschweigen? — der Umstand, dass die blosse Schönheit des sinnlichen Klanges sehr oft bei ihm verletzt wird, auf die Radicalen mit einem besonderen Zauber wirken. Kein Componist ist lehrreicher für denjenigen, der wissen will, wie weit er in der Steigerung der Gegensätze gehen kann, ohne die Gränzen der Kunst zu überschreiten. Und wenn wir auch unsererseits nie denen beistimmen würden, die in dem von Bach ausgebildeten Stil das höchste Ideal der Kunst erkennen können, so hindert uns dies doch nicht, unsere ganze Bewunderung einem Manne entgegen zu bringen, der in der Fülle der Erfindung, in der Kunst der Technik und in Hinsicht auf das Spiritualistische der ganzen Richtung vielleicht der Grösste unter Allen war. Möge man nun darüber so oder anders denken, für unsere Zeit hat Bach eine ganz besondere Bedeutung; dem Studium seiner Werke sich hinzugeben, wird den Conservativen und Radicalen gleich willkommen sein, indem Jeder von ihnen denkt, dadurch zum Siege zu gelangen — worüber der schliessliche Erfolg ja entscheiden wird. Die Gründung eines Vereins, der sich vorzugsweise dem Studium Bach's hingibt, war daher ein zeitgemässer und glücklicher Gedanke. Von den beiden oben erwähnten Cantaten ist die erstere in jenem ernsten, ausdrucksvollen Tone gehalten, den die zu Grunde liegende Idee verlangt. Keiner hat wie Bach diesen Ton des christlichen Sterbens getroffen: Ernst ohne Wehmuth, ein seliges Hinüberschweben ohne Frivolität. Die zweite Cantate bildete einen vollständigen Gegensatz dazu: lieblich und festlich in den Grundgedanken, macht- und schwungvoll in der polyphonen Ausführung. Ausserdem kam in demselben Concerte Acis und Galatea von Händel, worüber ich vor einigen Monaten berichtete, zu wiederholter Aufführung. Der Bach-Verein zählt bis jetzt noch nicht viele Mitglieder, dennoch zeichnen sich seine Aufführungen nicht nur durch Correctheit, sondern auch durch Schwung der Auffassung aus — ein Vorzug, der besonders dem Umstande zuzuschreiben ist, dass der Dirigent des Vereins, Herr Vierling, ein Dirigent ohne Pedanterie und ohne Manier ist. Es ist ihm weder um bloss

Digitized by Google

äusserlichen, glänzenden Effect zu thun, noch scheut er sich, wie andere Dirigenten, vor jedem kräftigen Hervortreten, sondern er gehört zu der leider nicht zahlreichen Classe von Musikern, welche wissen, dass das innerste Wesen der Kunst mit dieser oder jener einzelnen Vortrags-Manier nicht erschöpft werden kann, sondern in einer Fülle lebendiger, harmonisch sich ergänzender Gegensätze besteht.

Die in der ersten Dom-Chor-Soiree zur Aufführung gelangten Stücke waren meistens neu: ein *Gloria* von Durante, ein *O Domine* für Männerstimmen und der 130. Psalm: „Aus der Tiefe rufe ich", von Melchior Franck, eine achtstimmige Fuge: „*Qui seminant*", von Jomelli und eine Motette von Schütz: „Dank sei unserm Herrn". Zu wiederholter Aufführung kamen das effectvolle *Adoramus* von Corsi, der tief-innige Choral von Mich. Prätorius: „Es ist ein' Ros' entsprungen", und das gemüthvolle Weihnachtslied von Sethus Calvisius. Diese letztgenannten Stücke erschienen uns als die bedeutenderen; aber auch die neugewählten gaben vielfach Zeugniss davon, dass die Componisten der vergangenen Jahrhunderte doch die angemessensten musicalischen Mittel besassen, um den Eindruck des feierlich Erhabenen, des über die Endlichkeit Hervorragenden, in unabsehbare Tiefen sich Versenkenden hervorzubringen. Dass der Dom-Chor in den letzten Jahren neben den italiänischen Meistern auch die deutschen immer mehr in sein Repertoire aufnimmt, ist ein unverkennbarer Fortschritt. So führte uns das eben erwähnte Concert zum ersten Male Heinrich Schütz vor, den man seiner Zeit den Vater der deutschen Musik nannte; aus seinen und seiner Zeitgenossen Werken harrt gewiss noch mancher treffliche Satz der Wiederbelebung; auch dieses ist eine Aufgabe der Zukunft.

Die Liebig'sche Capelle brachte ausser der schon früher von uns besprochenen gehaltreichen Ouverture zu Maria Stuart von Vierling, die unter der eigenen Leitung des Componisten zu ergreifender Klangwirkung gelangte, auch ein neues Werk desselben Componisten, eine „Frühlings-Ouverture", zur Aufführung, die uns sein Talent nach einer anderen Seite hin zeigte, und namentlich durch ihre maassvolle Haltung, durch die Vermeidung alles Schwülstigen, Manierirten einen günstigen Eindruck machte.

Die Leistungen einzelner Virtuosen treten zwar bei uns immer mehr in den Hintergrund; auch wird allen durchreisenden Zugvögeln der Erfolg dadurch erschwert, dass wir in Bülow und Laub zwei ausübende Künstler besitzen, denen wenige andere gewachsen sein dürften; dennoch vergeht kein Winter, ja, fast kein Monat, der uns nicht irgend etwas Neues auch nach dieser Richtung hin brächte. Von einheimischen Künstlern nenne ich Ihnen den Clavierspieler Papendick, der mit den allgemeinen Vorzügen der strengen, auf äusserste Correctheit, Eleganz des Ausdrucks und musicalische Klarheit begründeten Kullak'schen Schule bei reiferem Alter auch immer mehr das zu vereinigen beginnt, was keine Schule geben kann: Lebendigkeit und Innerlichkeit der Auffassung. Ein neuer Ankömmling ist Herr Sigismund Blumner, ein Schüler von Charles Meyer, ein fertiger Clavierspieler, dem es bis jetzt vielleicht noch mehr um äussern Glanz, als um innere Tiefe zu thun ist, der aber durch den Vortrag mehrerer Bach'schen Stücke bewies, dass es ihm auch nach dieser Richtung hin an Fähigkeit nicht fehlt. Frau Sophie Pflughaupt gab zwei Concerte, in denen sie mehrere Liszt'sche Compositionen mit Sicherheit und Bravour spielte, in dem Vortrage Beethoven'scher und Schumann'scher dagegen Manches zu wünschen übrig liess. Madame Oxford aus London stellte sich uns als eine Vertreterin des streng classischen Geschmacks vor; wir hörten von ihr nichts als Mozart, Beethoven, Schumann und Mendelssohn. *Medium tenuere beati!* ist ihr Wahlspruch. Ihr Anschlag ist weder hart noch weich, ihre Fertigkeit weder glänzend noch unbedeutend, ihre Nuancirung überall bestimmt, aber maassvoll. Die scharfen Gegensätze des Virtuosenthums sind ihr ein Gräuel — Alles sehr anerkennungswerth, aber eine etwas freiere Bewegung halten wir doch für kein Unglück. Herr Strauss aus Wien ist ein sehr tüchtiger Violinspieler. Seine Intonation ist, so weit wir ihn bis jetzt kennen lernen konnten, musterhaft rein, sein Ton weich und sympathisch, seine Technik solid.

Die Bekanntschaft der beiden letztgenannten Virtuosen verschaffte uns Herr Radecke in seinem dritten Orchester-Concerte, das gleich den früheren zu den interessantesten Aufführungen dieses Winters gehörte. Für die Wahl des von Mad. Oxford vorgetragenen, anmuthigen und geistreichen *C-dur*-Concertes von Mozart konnten wir nur dankbar sein. Wie sonderbar, dass man diejenigen Compositionen des Italiens und Deutschlands Kunst-Ideal in sich vereinigenden Meisters, die er für sich selber schrieb und die, so manche unter ihnen auch flüchtig entstanden sein mögen, doch ohne Zweifel den echten Stempel seiner Persönlichkeit tragen, fast ganz vergessen hat! Man ist heute nur zu geneigt, auf Werke geringschätzig herabzublicken, die nicht mit den höchsten Gegenständen des menschlichen Daseins sich beschäftigen — eine Verirrung, in die eigentlich nur derjenige gerathen kann, der jene höchsten Gegenstände gar nicht wirklich kennt und irgend einen beliebigen ekstatischen Zustand mit jener realen Erregung verwechselt, die aus wahrhafter Tiefe und Innerlichkeit hervorgeht. Seit der Zeit der Revolution, hört man mitunter aussprechen, sei es mit jener gemüthlichen Haus-

Digitized by Google

musik eines Haydn und Mozart vorbei; aber so wie die alte Zeit ihre tiefen, grossen Ideen hatte und ihnen künstlerischen Ausdruck gab, so namentlich in der Kirchenmusik, so wird auch wohl die neuere Zeit neben ihren grossen Humanitäts-Ideen noch immer Zeit übrig behalten für leichtere und dabei gebildete Unterhaltung. Feinste Urbanität, das ist der Inhalt jenes oben erwähnten Mozart'schen Concertes, und wir glauben, dass den modernen Titanen eine kleine Beimischung dieser Urbanität, die sie namentlich von Mozart und Mendelssohn sich aneignen mögen, nichts schaden würde. — Eine Ouverture von Radecke erfreute uns durch die sichtlichen Fortschritte, die der Componist gemacht hat. Er schliesst sich theils Mendelssohn, theils Schumann an. Die Hauptgedanken waren, wenn auch nicht durch Originalität hervorragend, so doch edel und in Hinsicht auf den Contrast, in dem sie mit einander standen, glücklich gewählt; die Durcharbeitung zeigte den gebildeten Musiker. Den Schluss hätten wir etwas gewählter und eigenthümlicher gewünscht; die Instrumentation ist noch etwas überladen. Sehr dankbar waren wir endlich dem Concertgeber für die Aufführung des lange nicht gehörten, schwungvollen und poesiereichen Finale's aus der Loreley von Mendelssohn.

Ein Clavierspieler Brissler brachte ein von ihm selbst componirtes, gut gemeintes, aber ziemlich mühevoll zu Stande gebrachtes Streich-Quartett zur Aufführung, ferner ein uns unbekanntes Sextett von Onslow für Clavier, Flöte, Horn, Fagott, Clarinette, Contrabass, das zu den anmuthigsten Werken dieses Componisten gehört. Ein ähnliches Verdienst erwarb sich der Concertmeister Ries durch Aufführung zweier zwar nicht bedeutenden, aber auch nicht uninteressanten und jedenfalls in dem Stil der guten Zeit geschriebenen Streich-Quartette von Gross und Ferdinand Ries. In den Soireen des Herrn Eduard Ganz kam ein Trio von Sterndale Bennett zur Aufführung, elegant und wohlklingend, aber ohne Tiefe des Inhalts.

Das Bülow'sche Orchester-Concert hat wiederum, wie Sie aus den hiesigen Zeitungen bereits erfahren haben werden, durch den ungestümen Propaganda-Eifer des Concertgebers Veranlassung zu grosser Erregung der Gemüther gegeben. Als nach der Aufführung der Liszt'schen Ideale, einer Composition, wüst und bizarr wie die übrigen uns bekannten symphonischen Dichtungen von ihm, von einer maasslosen Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und dabei in den Grundgedanken keineswegs gewählt, als also nach dieser Composition von einigen Seiten Beifallsrufe ertönten, erhob sich auch ein Zischen (ein Referent in der Vossischen Zeitung nennt es dort „Schlangengezisch"), das, streng genommen, noch nicht einmal dem Werke, sondern dem diesem Werke gespendeten Applaus galt. Ueber diese mildeste Form der Opposition, die auch im Hoftheater vollständig Sitte ist und nirgends Anstoss erregt, war Herr von Bülow so aufgebracht, dass er vortrat und die „Herren Zischer aufforderte, den Saal zu verlassen, Zischen sei hier nicht üblich". So unbegreiflich passiv sich das Publicum unmittelbar nach der That verhielt, was theils der Ueberraschung, theils dem Umstande zuzuschreiben ist, dass Viele die während des Klatschens und Zischens gesprochenen Worte des Herrn von Bülow nicht verstanden hatten, so gross ist die Entrüstung des Publicums hinterher geworden. Was den übrigen Inhalt des Concertes betrifft, so haben die zwei Ouverturen von Berlioz zum „Corsaren" und „Die Vehmrichter", die ihrem wesentlichen musicalischen Inhalte nach keineswegs bedeutend und in der Instrumentation sehr grell und gewaltsam sind, aber doch durch einzelne sinnvoll erfundene Nebengedanken fesseln, ebenfalls beim Publicum wenig Glück gemacht. Dagegen fand die Einleitung zum Lohengrin, die von poetischer Empfindung, musicalischem Ausdrucks-Vermögen und der geschicktesten Instrumentations-Technik Zeugniss ablegt, den allgemeinsten Beifall. Herr von Bülow trug das *G-dur*-Concert von Beethoven mit meisterhafter Technik vor; die von ihm eingelegte Cadenz war etwas zu lang und zu herb für den Stil des Beethoven'schen Werkes, aber mit musicalischem Geschick ersonnen und durchgeführt. Die Gesanges-Vorträge der Frau von Milde, einer der gediegensten und vielseitigsten deutschen Sängerinnen, deren Technik und Auffassungsweise gar keine Verwandtschaft mit der modernen Virtuosität hat, gewährte uns und allen Zuhörern einen hohen und leider nur zu kurzen Genuss.

G. E.

Pariser Briefe.

[Die italiänische Oper — Offenbach's *Bouffes: Orfée aux Enfers* — Kammermusik.]

(Schluss. — S. Nr. 1 und Nr. 4.)

Die Italiäner, deren Opernhaus im Innern glänzend erneut worden ist, eröffneten im Herbste mit Verdi's „Traviata". Diese leidige und leidende italianisirte *Dame aux camélias* war der Sängerin Penco wegen gewählt worden. Ich habe einer der späteren Vorstellungen beigewohnt: am meisten hat mich darin ergötzt, dass die schwindsüchtige Violetta mit einer so überaus mächtigen Stimme Rouladen und Triller in die Luft schleuderte, dass einem Kerngesunden der Athem verging. Da auch alles Uebrige an ihr eine von Fülle der Gesundheit und Kraft strotzende Natur offenbarte, so konnte die dramatische Wahrheit

Digitized by Google

nur durch die Annahme gerettet werden, dass die Dame im letzten Zwischenacte einen Brustkrampf bekommen, der es ihr noch eben möglich machte, mit Anstand zu sterben. Die Penco hat bedeutende Mittel, die sie späterhin besonders in der Norma geltend machte; doch blieb sie in dieser Rolle, die ihrem Naturel mehr angemessen schien, unter meiner Erwartung. Das Recitativ sang sie kräftig und breit und mit dramatischem Vortrage, aber in allem Uebrigen stand sie weder als Sängerin noch als Schauspielerin auf der Höhe dieser Rolle. Ihre Methode gehört zu den Stoss-Methoden; überscharfe Accente, ewiges Halb-Staccato der Coloratur, keine einzige gebundene Phrase — das ist kein Gesang. Ihr Triller ist allerdings vortrefflich, rein, rund und mächtig; aber *toujours perdrix* wird man auch überdrüssig.

Uebrigens beherrscht Verdi nicht so ausschliesslich wie in den letzten Jahren das Repertoire. Nur „Rigoletto" wurde mehrere Male hinter einander gegeben, weil die Frezzolini, aus America zurück, zum ersten Male wieder darin auftrat. Rossini's „Italiänerin in Algier" ging zwei Mal über die Scene; aber Madame Nantier-Didié ist nicht für erste Partieen geschaffen. Dann kam eine Neuigkeit für uns: „*Il Giuramento*", lyrisches Drama in vier Acten von Mercadante. In Italien ist dies eine alte Oper; denn schon 1837 wurde sie zu Mailand zum ersten Male gegeben; hier waren nur einzelne Arien daraus bekannt. Mercadante, im Jahre 1798 geboren, ein voller Sechsziger, hat noch vor zwei Jahren eine neue Partitur *Pelagio* in Neapel, wo er bekanntlich Director des Conservatoriums ist, auf die Bühne gebracht, und noch im vorigen Jahre mehrere grössere Kirchensachen geschrieben. Selten hat ein Componist in Italien eine so lange ehrenvolle Laufbahn gemacht, wie er; er begann sie schon zu der Glanzzeit Rossini's, setzte sie neben dessen Nachfolgern Bellini und Donizetti fort und steht jetzt neben Verdi noch aufrecht. Der Grund davon liegt nicht in seinem Genie, denn Genie muss man ihm absprechen, sondern in seinem musicalischen Wissen und in der Leichtigkeit des Producirens bei bleibender Reinheit des Stils. Jene Eigenschaft und dieses Talent machen bei den Kennern in Italien immer noch den Maëstro im wahren Sinne und verschaffen ihm eine ehrenvolle Stellung, wenn auch nicht die fanatischen Triumphe, die das Genie dort erzielt.

Der „Schwur" (*Il Giuramento*) offenbart den mittleren Rang, den Mercadante als Componist einnimmt, auf jeder Seite; nur in einigen Stellen des Finale's vom zweiten Acte und in der grossen Arie des Manfredo (Bariton — Francesco Graziani) erhebt er sich zu höheren Stufen, alles Uebrige ist zwar rein und sehr sangbar geschrieben, aber streift immerwährend an die Gränze des Gewöhnlichen. Eine Ouverture hat die Oper nicht, auch keine Einleitung; ein Ballfest eröffnet die Scene. Das Orchester ist nach alter italiänischer Weise behandelt, und zwar mit so vielen Solo-Ritornellen für Flöte, Horn, englisches Horn, Violoncell u. s. w. ausgestattet, dass es selbst dadurch wieder monoton wird. Dem Textbuche liegt Victor Hugo's Angelo, der Tyrann von Padua, zu Grunde, nur ist die Scene nach Sicilien versetzt.

Neuerdings ging Rossini's „Semiramis" nach langer Ruhe wieder in Scene (am 4. Januar) und brachte, zum Theil auch durch die Besetzung (Mad. Penco — Semiramis, Mad. Alboni — Arsaces, Badiali — Assur), grossen Eindruck hervor. Trotzdem griff man wieder zu Flotow's „*Marta*", besetzt wie in der vorigen Saison, nur dass Mad. Frezzolini statt der St. Urbain die Martha gab (Mario, Graziani; Mad. Nantier-Didiée). Das Publicum voll Enthusiasmus, Wiederholung an den drei folgendenSpieltagen und so fort, während ich schreibe! Mad. Frezzolini hat in America nichts gewonnen und nichts verloren — ich meine an ihren Vorzügen und Mängeln; wie es mit den Finanzen gegangen ist, weiss ich nicht. Im Ganzen hat sie mich als Martha kalt gelassen, sie bleibt in dieser Rolle immerwährend zu sehr Hofdame. Im letzten Acte sang sie mit stürmischem und verdientem Beifalle die grosse Coloratur-Arie, die man bisher bei den hiesigen Aufführungen nicht gehört hatte.

Jakob Offenbach hat diesen Winter mit seinem „*Orphée aux Enfers*" die Kritik empört, aber die Lacher auf seine Seite gebracht. Das Ding nennt sich „*Opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux*", Text von H. Crémieux, Musik von J. Offenbach. Die *Bouffes Parisiens* haben nämlich ihre Kinderschuhe längst ausgetreten und schreiten jetzt, wenn auch nicht auf dem Kothurn, doch auf dem Sokkus in grösster Dimension einher. Aus den zwei bis drei Personen, auf welche die Concession das Theater in der Baracke in den *Champs Elysées* anfänglich beschränkte, hat sich ein Personal von 12—14 entwickelt, und man wetteifert in Costumen und Decorationen wenigstens *en miniature* mit den anderen Opern-Theatern. Ob dies der richtige Weg ist, sich die Gunst des Publicums zu erhalten? Die Erfahrung muss es lehren. Der Orpheus ist eine mythologische Posse; desshalb eifern die Kritiker dagegen und meinen, eine mythologische Parodie sei heutzutage ein Unsinn. Ich meine, ernsthafte mythologische Opern, wie Pygmalion und Galathea, Das Lamm der Chloë und ähnliche, welche Paris in den letzten Jahren gesehen hat, kann man mit weit mehr Recht als unsinnig charakterisiren. — Wahrscheinlich hat der jetzige Orpheus dieser affectirten Antikensucht sein Dasein zu verdanken.

Digitized by Google

Das Ding ist natürlich von Anfang bis zu Ende rein posseuhaft gehalten, spielt aber dabei theils im Olymp, theils in dem Tartarus, theils auf Erden, wie die grössten Spectakel-Opern, deren Lärm auch die Musik bisweilen nachahmt, offenbar um ihn zu parodiren. Orpheus spielt statt der Leier Violine nnd zwar recht hübsch, zumal in dem originellen Duett mit Eurydice, wenn er die Langeweile und die Ungeduld seiner Frau durch seine Studien zu versöhnen sucht. In Eurydice verlieben sich Pluto und sein Diener *John Styx, domestyx de Pluton*, und Jupiter. Pluto nimmt die Gestalt des Honigfabricanten Aristäus an, um der Eurydice Süssigkeiten zu sagen, Jupiter verwandelt sich in eine Fliege, schlüpft durchs Schlüsselloch herein und singt mit Eurydice ein Duett in — Brummstimmen! Und da soll man nicht lachen? Allen Hypochondern muss man diese Posse als Cur verschreiben. Eine Dummheit jagt die andere und lässt einen nicht zur Besinnung kommen. Nur das empfindet man das ganze Stück hindurch sehr deutlich, dass die Musik das reizende Band ist, welches alle den glänzenden Unsinn zusammenhält, und zugleich das Füllhorn, das ihn mit duftenden Blumen überschüttet. Offenbach hat ein ausgezeichnetes Talent, dergleichen komische Scenen musicalisch zu beleben; es liegt in ihm eine bis ins Feinste potenzirte kölnisch-carnevalistische Natur. Die Partitur des Orpheus gehört unstreitig zu den besten, die er geschrieben, das läugnen auch die Pedanten nicht, die ihm den Frevel an dem Alterthum und seinen Mythen nicht verzeihen können.

Die Sitzungen für Kammermusik hat dieses Mal Vieuxtemps im Saale Beethoven auf glänzende Weise eröffnet; von den vier angekündigten sind drei gegeben, die letzte am 27. December v. J. Die Partner des grossen Geigers sind die Herren Colblain, Adam und van Gelder (Violoncell). Die erste Sitzung brachte Haydn in *D-moll*, Mozart in *G-dur*, Beethoven in *C-dur*; zum Schluss: „Märchen", Duo Nr. 1 für Violine und Pianoforte von Vieuxtemps. Das Quartett von Haydn wurde gut und fein gespielt. Erfreulich war in dem Bericht darüber in der *Gazette musicale* die Stelle: „Wenn man die verständigen und enthusiastischen Beifalls-Aeusserungen des Publicums gewahrte, das zum grossen Theile aus berühmten Künstlern bestand, so that es wohl, zu bemerken, dass der Cultus des Schönen wieder bei uns erwacht, und dass der Sieg der Reaction zu Gunsten der schönen Musik gesichert ist." Gebe der Himmel, dass der Mann, Adolf Botte heisst er, Recht habe; er hat über die zwei ersten Quartett-Sitzungen überhaupt sehr hübsch und kenntnissvoll geschrieben, und ich freute mich, den Vorwurf, den ich in meinem Notizbüchlein dem grossen Virtuosen beim Vortrage des Mozart'schen Quartetts gemacht hatte, auch in seinem Berichte wieder zu finden. Vieuxtemps spielte dieses Quartett zu virtuosenmässig, sowohl was ein *Tempo rubato* betrifft, das hier gar nicht an der Stelle war, als auch in Bezug auf kleinliche Effecthascherei im Spiel, auf Pointenmacherei, möchte ich sagen, die in so gediegen fliessende Rede nicht passt. Das Quartett von Beethoven hingegen spielte er in jeder Hinsicht vortrefflich. Das „Märchen" ist ein Bravourstück voll schwieriger Passagen und Triller; es rief natürlich stürmischen Applaus hervor.

In der zweiten Sitzung hörten wir Haydn (*C-dur*) mit dem so reizend variirten *Adagio cantabile*, dann das Quartett Nr. 4 von Franz Schubert; hierauf spielte Vieuxtemps Bach's Chaconne meisterhaft, und das *F-dur*-Quartett von Beethoven schloss. — Die dritte brachte das Quintett in *A-moll*, Op. 58, von Onslow, das Quartett in *A-dur* (Op. 18) von Beethoven; dann ein zweites „Märchen" und zum Beschlusse Mendelssohn's Quintett in *B-dur*. — Die letzte (den 8. Januar): Quartett in *Es-dur* von Cherubini, in *B-dur* von Mozart, in *Cis-moll* von Beethoven.

Auch der Cirkel Maurin, Chevillard, Viguier und Sabatier hat das neunte Jahr seiner Existenz Anfangs Januar begonnen; dass er Bestand hat, macht den Parisern alle Ehre.

Paris, den 15. Januar 1859. B. P.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Dinstag, den 11. Januar 1859.

(Schluss. — S. Nr. 4.)

Der zweite Theil des „Dornröschen" beginnt mit einem Chor der Waldgeister: „Seit hundert Jahren schläft das Schloss — der König und sein Töchterlein — kein Vöglein singt — Wie lange wird der Zauber dauern?" Bratschen, Celli und Bässe, später auch die Violinen und gehaltene Noten der Hörner bringen in einem *Andante*, $^2/_4$-Tact, erst in *E-moll*, dann in *D-moll* jenes mystische Tongewebe wieder, dessen Motive wir schon aus der Einleitung kennen; der Chor tritt nur *unisono*, entweder in allen vier Stimmen oder jede einzeln gleichsam recitativisch, hinzu: gut gedacht und von schönem Colorit. — Auf die Worte: „Kommt leise durch den Wald — vielleicht naht der Freier bald — lockt ihn an" — beginnt ein *Allegro non troppo*, $^2/_4$-Tact, in *G-moll*, recht anmuthig im Chor, vom Pizzicato der Saiten-Instrumente begleitet; es erinnert indess im Charakter fast zu sehr an Mendelssohn in der Walpurgisnacht. Den Mittelsatz bildet ein Quartett in *B-dur* für Solostimmen, das uns weder in den Motiven, die gewöhnlich sind, noch in der Führung der Stimmen, die nicht recht klar wird, anspricht; auch ist es (bloss mit Blas-Instrumenten) zu stark und zu figurirt begleitet.

Der folgende Jägerchor (mit vier Hörnern und Bass-Posaune), der den Königssohn ankündigt, ist freilich nicht neu, wie sollte das

Digitized by Google

auch möglich sein? — aber er setzt ein frisches Bild in den Weber'schen Rahmen. — Die Arie des Königssohnes (Tenor) in *D-dur*, eine Cavatine mit Solo-Violoncell, ist melodisch und dankbar für den Sänger, und das ist immer schon etwas in unseren Tagen Der Chor der Waldgeister (*Con moto*, $^9/_8$ *in G-dur*), in welchem die Frauenstimmen fragen: „Wer liegt da im Grund?" u. s. w., und die Männer antworten: „Es ist der Freier, der Königssohn" u. s. w., bis sie Alle bei den Worten: „So weeket ihn leise" u. s. w. zusammenkommen, ist wieder sehr frisch und lebendig Die Cantilene, in welcher ein Waldgeist (Altstimme) dem schlafenden Königssohne das Märchen von der verzauberten Maid erzählt, hat uns weniger gelungen geschienen. Dagegen ist die folgende Scene, der Chor während des Vordringens des Prinzen zum Schlosse, das Erwachen Dornröschens, die in ihm das Bild ihrer Seele erkennt, u. s. w. wieder recht schön behandelt, dramatisch ohne Effecthascherei und stets sangbar. Die Scene schliesst mit einem grossen Duett in *A-dur*, $^4/_4$, *Allegro vivace*, das nicht ohne Schwung ist, jedoch nicht zu den ausgezeichneteren Nummern des Werkes gehört. — Das Finale beginnt mit einem sehr gelungenen Chor der Waldgeister, der das neue Leben schildert, das sich in dem entzauberten Schlosse regt und bewegt, *Allegro*, $^3/_4$, *E-dur*; die Instrumentirung ist sehr interessant und durch die anhaltenden Wirbel der Pauke, welche durch die langen Triller der Violinen und Bratschen, endlich des *Flauto piccolo* fortgesetzt werden, originel. Nach kurzen Recitativen der Fee und des Königs schliesst der Chor des Volkes, *Allegro maestoso* in *D-dur*, der schon im ersten Theile dem Könige und der Braut Heil sang, mit seinem kräftigen Rhythmus und schwunghaften Pomp das Ganze.

Herr von Perfall hat mit dieser Composition einen glücklichen Schritt vorwärts gethan. Der romantische Ton ist fast durchweg gut getroffen, und dabei erscheint der Stil des Ganzen so anspruchslos und natürlich, dass man die Composition und den Componisten lieb gewinnt. Die Sucht, um jeden Preis neu zu sein, hat ihn nicht zu Absonderlichkeiten und Ungeheuerlichkeiten verführt, nicht einmal zu Gesuchtem und Geschraubtem; möglich daher, dass er den Musik-Blasirten unserer Zeit nicht behagt; die unbefangenen Kunstfreunde werden das Werk überall gern hören.

Die Soli sind nicht glänzend, aber auch nicht undankbar, wie denn überhaupt Herr von Perfall eine recht melodische süddeutsche Natur ist. Fräulein Schreck von Bonn sang die Fee, Fräulein Ida Damke von hier das Dornröschen, Herr Wolters die Tenor-, Herr Schiffer die Bass-Partie, Fräulein Küpper die Cantilene der Waldnymphe Die Aufführung war im Ganzen recht gut.

Fräulein Ida Damke sang im ersten Theile des Concertes das Recitativ und die Arie in *A-dur* aus Gluck's Iphigenie auf Tauris, für eine angehende Sängerin, die zum ersten Male auftrat, allerdings eine schwierige Aufgabe. Dennoch löste sie dieselbe, nachdem die erste Befangenheit überwunden war, auf recht befriedigende Weise und verdiente die ermunternde Anerkennung des Publicums durch lebhaften Applaus. Ihre Stimme ist ein umfangreicher Mezzo-Sopran (vom kleinen *h* bis zweigestrichenen *h*) von schönem, vollem Klange und seltener Egalität der Tonfülle. Reine Intonation, guter Ansatz des Tones und eine richtige Behandlung des Athems sind bereits schon Resultate einer guten Schule, auf deren Grund sich eine künstlerische Ausbildung hoffen lässt. — Fräulein Schrack sang die Alt-Arie (*Es-dur*) aus dem Messias und die Partie der Fee im Dornröschen mit schöner, voller Stimme und edelm Vortrage.

Herr Ferdinand Breunung spielte das *Es-dur*-Concert von Beethoven und bewährte sich durch die gediegene Auffassung und den vortrefflichen Vortrag desselben als einen Clavierspieler ersten Ranges. Die vollendete Technik artete nie in prunkende Virtuosität aus, welche dem Charakter dieser Composition so ganz und gar zuwider ist, dass die geringste Anwendung derselben selbst in den Cadenzen ein falsches Streiflicht auf das grossartige Gemälde wirft. Und ist denn eine vollkommen reinliche, sichere, runde, kräftige und dann wieder, wo es sich ziemt, glatte und perlende Ausführung dieses Concertes nicht Virtuosität genug? Fordert nicht eine solche Ausführung in stets gemessenem Vortrage, mit stetem künstlerischem Maasshalten eine grössere Meisterschaft als diejenige, die ihren Triumph in der Schnelligkeit sucht? Dass aber auch ein gebildetes Publicum diese Meisterschaft zu schätzen weiss, bewies es durch den stürmischen Applaus und Hervorruf des Künstlers. Nehmen wir nun noch hinzu, dass Herr Breunung dieses Concert am Dinstag, und darauf am Sonnabend derselben Woche in der musicalischen Gesellschaft ohne alle Vorbereitung das *F-moll*-Concert von Chopin, und beide grosse Werke auswendig spielte, so müssen wir in ihm auch in dieser Beziehung eine tüchtige musicalische Natur und einen seltenen Ernst des Studiums anerkennen.

Vergessen wir nicht, die treffliche Ausführung der Sinfonie von vier Sätzen in *D-dur* von Mozart zu erwähnen, welche dem Dirigenten und dem Orchester grosse Ehre machte und gerade deswegen besonders hervorzuheben ist, weil die präcise, melodisch und dynamisch ausdrucksvolle Ausführung der Sinfonieen von Haydn und Mozart nicht eben die starke Seite der heutigen Orchester ist.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Barmen. Concert des Musik-Directors Herrn Karl Reinecke, den 22. Januar 1859. Einem für die Zukunft der Tonkunst sich interessirenden Musikfreunde musste schon das Programm, welches die Ausführung zweier neuen Werke, eines *Ave Maria* für gemischten Chor und einer Sinfonie vom Concertgeber, für diesen Abend versprach, den Wunsch aufdrängen, jenem Concerte beiwohnen zu können. Die Erwartungen des Publicums, schon durch das *Ave Maria*, dessen Vortrag bis auf einen mangelhaften Einsatz des Soprans vorzüglich war, befriedigt, wurden durch die Sinfonie noch übertroffen. Beide Schöpfungen offenbaren ein Talent, dem eine bedeutende Zukunft bevorsteht und das den Bekämpfern der Grundsätze einer gewissen Partei einen Anhaltspunkt zur Hoffnung auf die Erhaltung des Grundsatzes bietet, dass die Musik vor Allem zuerst für das Ohr geschrieben sein muss. Eine speciellere Besprechung der Sinfonie, die von der Langenbach'schen Capelle trefflich ausgeführt wurde, bleibt für später vorbehalten. Es sei nur noch gesagt, dass der Componist die lebhaftesten Beifallsbezeugungen ärntete, und dass ihm das Publicum diese auch abgesehen von der allgemeinen Achtung, deren er sich in Barmen erfreut, gezollt haben würde, wie Referent dieses, der, selbst fremd in Barmen, mit Herrn Reinecke bisher in keiner Beziehung steht und allein aus jenen Compositionen für ihn grosse Verehrung schöpfen musste, schon aus dem Umstande annimmt, dass die ziemlich zahlreich versammelten Musikfreunde der mit Barmen wetteifernden Stadt Elberfeld in gleichem Maasse in die Beifalls-Ergüsse einstimmten. — In dem Beet-

Digitized by Google

hoven'schen *G-dur*-Concerte und dem Concertstücke von Weber bewies Herr Reinecke eine schätzenswerthe Meisterschaft auf dem Pianoforte. Leider wurde in dem Schlusssatze des ersteren ein Mangel an Tactfestigkeit unter dem Orchester bemerkt. Herr Göbbels, dessen schon mehrfach in diesem Blatte Erwähnung gethan ist, sang eine Arie aus Don Juan und zwei Lieder von Mendelssohn mit einer höchst anmuthigen Stimme; sein Vortrag aber liess den Zuhörer etwas kalt. Der Männerchor machte durch den „Nachtgesang im Walde" von F. Schubert bei der jugendlichen Frische der Stimmen einen recht angenehmen Eindruck. A. B.

Hannover. Am 4. Januar ist im Hoftheater Lederer's „Weibliche Studenten" mit Fräulein Seebach und Frau von Bärndorf gegeben worden.

Noch im Laufe dieses Monats erscheint im Verlage des thätigen Musicalienhändlers C. Luckhardt in Kassel eine sehr interessante musicalische Novität, auf die wir nicht verfehlen, alle Musik-Vereine ganz besonders aufmerksam zu machen. Es ist dies eine Hymne an die heilige Cäcilia für Sopran-Solo und gemischten Chor von L. Spohr, die der grosse Meister in seiner höchsten Glanz-Periode im Jahre 1823 zur Feier des Cäcilientages für den von ihm in Kassel ins Leben gerufenen Cäcilien-Verein componirte. Die Composition soll eine der schönsten des berühmten Altmeisters sein.

Prag. Der Cäcilien-Verein brachte in seinem ersten diesjährigen Concerte die Ouverture zu „Sophonisbe" von Reinecke und Mendelssohn's Oedipus-Musik

Wien. Die sechste und letzte der Quartett-Productionen der Herren Helmesberger, Durst, Dobihal und Cossmann fand am 9 Januar in den Nachmittagsstunden Statt und hatte ein ungemein zahlreiches Publicum herangezogen, wozu nicht bloss der Umstand, dass es das letzte war, sondern auch viel die Vorführung eines noch nicht hier gehörten Werkes von Beethoven, nämlich einer für Streich-Quartett gesetzten Fuge, beigetragen haben mochte. Dieser gedehnte Satz brachte jedoch keine günstige Wirkung hervor und wird wohl die Meisten, die mit Erwartung herangekommen waren, enttäuscht haben. Dagegen waren das A-Quartett von Mendelssohn und das *C-dur*-Quintett von Beethoven, in welchem Hr. Zäch die zweite Viola spielte, wohlbekannte und stets willkommene Gaben. Die Ausführung war vorzüglich, der Beifall sehr lebhaft

Die Schwestern Ferni gaben am 14. d. Mts. ihr letztes Concert nach ihrer Zurückkunft von Pressburg, wenn wir nicht irren, das sechszehnte! Seit den Milanollo's ein unerhörter Erfolg! Das Haus war wieder in allen Räumen voll, die Sympathie und die Begeisterung für die reizenden Virtuosinnen eine unbegränzte.

Die nächste Novität im Hof-Operntheater wird Balfe's „Rose von Castilien" sein, die im verflossenen Jahre in London wiederholt mit günstigem Erfolge gegeben worden ist. Löwe's, des einheimischen Tonsetzers, Oper „Alma", welche bestimmt war, als erstes neues Werk in dieser Saison über die Bretter unserer Opern-Hofbühne zu gehen, musste angeblich aus dem Grunde zurückgelegt werden, weil Herr Steger, welcher die Tenor-Partie hätte singen sollen, die Uebernahme derselben auf der Grundlage seines Gast-Engagements, das ihn nur zur Darstellung Einer neuen Rolle verpflichte, angeblich abgelehnt habe, indem er dieser Verpflichtung durch die Uebernahme des Nota in der „Sicilianischen Vesper" bereits nachgekommen sei.

Alfred Jaell, der Süddeutschland durchreis't und namentlich in Salzburg und Linz mehrere Concerte hinter einander gegeben hat, ist jetzt in Wien und hat am 16. Januar sein erstes Concert daselbst gegeben.

Pressburg. Am 6. Januar wurde zum Vortheil des Herrn Adolf Rittinger und des Orchester-Personals eine General-Musikprobe der im Carneval aufzuführenden neuen Tanzmusikstücke im städtischen Redoutensaale abgehalten.

Verona. Bassini hat im *Teatro Nuovo* drei Concerte gegeben. Die von ihm componirten und gespielten neuen Compositionen werden demnächst bei Ricordi in Mailand erscheinen.

Ankündigungen.

Bei C. Weinholtz in Braunschweig ist erschienen und durch alle Musicalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Fünftes Volkslieder-Album

für das Pianoforte übertragen

von

D. Krug.

Op. 105. Preis 1⅓ Thlr.

Dasselbe einzeln:

Nr. 1.	Ein Schütz bin ich	7½ Sgr.
„ 2.	Mein Schatz ist a Reiter	5 „
„ 3.	Wo a klein's Hüttle steht	5 „
„ 4.	O seht, wie strahlet schön der Morgen	7½ „
„ 5.	Ich hatt' einen Cameraden	5 „
„ 6.	Chimmt a Vogerl geflogen	5 „
„ 7.	Schier dreissig Jahre bist du alt	5 „
„ 8.	Wenn ich mich nach der Heimat	7½ „
„ 9.	Denkst du daran	7½ „
„ 10.	Morgen muss ich fort von hier	5 „
„ 11.	Z'nächst bin i halt gange	5 „
„ 12.	Brüder, lasset uns eins singen	5 „

L. van Beethoven's

sämmtliche Sonaten für Pianoforte und Violine,

neue billigste Zinnstich-Ausgabe,

in 7 Lieferungen à 15 Sgr.

Dieselben einzeln:

Nr. 1 in D-dur	Op. 12,	Nr. 1. 12	Sgr.
„ 2 in A-dur		„ 2. 10	„
„ 3 in Es-dur		„ 3. 12	„
„ 4 in A-moll	Op. 23,	12	„
„ 5 in F-dur	Op. 24,	14	„
„ 6 in A-dur	Op. 30,	Nr. 1. 12	„
„ 7 in C-moll		„ 2. 16	„
„ 8 in G-dur		„ 3. 12	„
„ 9 in A-dur	Op. 47,	25	„
„ 10 in G-dur	Op. 96,	16	„

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs Gebühren per Petitzeile 2 Sgr

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 6. KÖLN, 5. Februar 1859. VII. Jahrgang.

Inhalt. Gluck's Armide. — Carlo Rosa, romantische Oper in drei Acten, Text von W. B Scholz, Musik von Bernhard Scholz, Von M. — Johann Vogt. Von L. B — Sechstes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Ordens-Verleihungen — Die Laryngoskopie — Ueber die Zukunftsmusik — Leipzig — Dresden, Modell des Standbildes C. M. von Weber's — Wien, Schwestern Ferni, II. Concert von Jaell — Neapel — Gratz).

Gluck's Armide*).

— Ich muss mich bei den Musikern entschuldigen, dass ich gewagt habe, den Fuss eines Ungeweihten auf ein Gebiet zu setzen, das ihnen ausschliesslich angehört. Ich gestehe, dass ich über ihre Kunst mehr als einer, der sie liebt, denn als einer, der sie versteht, gesprochen habe. Dennoch glaube ich nach den gesunden Ideen der Schule, deren unveränderliche Grundsätze ein Haydn und Mozart festgestellt haben, über die Musik gesprochen zu haben. In der Literatur und in der Musik bin ich ausschliesslicher Verehrer der Classiker, zu denen ich aber keineswegs bloss die älteren Meister zähle; classisch ist überall das Genie, das sich von dem gesunden Menschenverstande und vom guten Geschmacke leiten lässt, um die Natur, die Leidenschaften, die Gefühle oder auch das Komische so zu schildern, dass der gebildete und geläuterte Geist sich daran erfreut. —

Mozart, der nach Gluck kam, hat vielleicht die Fortschritte seines Vorgängers durch die Universalität seines Genie's übertroffen; aber er hat viel von ihm in seinen Vortheil gezogen. Er hat von ihm die klare, correcte und rhythmische Form der Melodie beibehalten; ferner den Gang des Basses, der dem Gesange anmuthig folgt, nicht bloss, um den Accord zu vervollständigen, sondern um selbst auch einen Gedanken auszusprechen; dann die Geschicklichkeit, das Orchester zu Worte kommen zu lassen, ohne den Gesang zu erdrücken. Die Verwandtschaft zeigt sich ausserdem noch durch eine Menge von Details im Stil, die den Schöpfungen Beider, trotzdem dass sie den eigenthümlichen und sehr verschiedenen Charakter ihrer Urheber tragen, eine gewisse Familien-Aehnlichkeit verleihen.

Diese Bemerkung machte ich von Neuem, als ich vor einigen Jahren der Aufführung der drei ersten Acte der Armide von Gluck durch die Zöglinge des Conservatoriums beiwohnte. Aber einen noch lebhafteren und mächtigeren Eindruck machte das Grossartige und Pathetische der Oper auf mich; ich glaubte mich zu überzeugen, dass die Zeit, welche den parischen Marmor benagt, aber die Werke des menschlichen Geistes festigt, weder die Kraft noch den Glanz dieser Musik geschwächt habe. Jenen Eindruck wieder aufzufrischen, hat jetzt für mich Reiz; vielleicht auch ärnte ich einigen Dank dafür, dass ich die Aufmerksamkeit wieder auf eine Composition zu leiten suche, die vor allen anderen geeignet ist, in Herz und Geist die Verehrung desjenigen Schönen zu nähren, das in den Werken leuchtet, welche die Bewunderung von Jahrhunderten geheiligt hat.

Armide wurde am 23. September 1777 zum ersten Male gegeben: das Buch, ein treffliches Gedicht von Quinault, bot der Musik die mannigfachste Gelegenheit, heroische und leidenschaftliche, so wie anmuthige und einschmeichelnde Stimmungen und Situationen zu schildern.

Beim Aufgehen des Vorhangs stellt die Scene den Palast der Armide vor, jener Zauberin und Königin von Damascus. Sie erscheint mit ihren Begleiterinnen; ihre Stirn ist umwölkt, was diesen unbegreiflich ist. Jung, schön, alle Ritter zu einer leidenschaftlichen Liebe entflammend, die ihr selbst fremd ist, Siegerin im Lager Gottfried's von Bouillon, bleibt ihr nichts zu wünschen übrig; und dennoch umlagern dunkle Gedanken ihren Sinn. Armide, voll Hass gegen Rinaldo, liebt ihn dennoch und will es sich nicht ge-

*) Das Original dieses Aufsatzes befindet sich im December-Hefte v. J. der pariser *Revue contemporaine*. Sowohl der Inhalt als der seltene Umstand, dass der Verfasser eine der höchsten Stellungen im Staate einnimmt, ausserdem stets mit gelehrten Studien über Jurisprudenz und Geschichte beschäftigt ist und dennoch Musse gefunden hat, seine Kunstliebe durch eine solche Arbeit über ein musicalisches Werk zu bethätigen, haben uns veranlasst, den Aufsatz mit einigen Abkürzungen unseren Lesern mitzutheilen. Das Original ist aus der Feder des Herrn Senats-Präsidenten Troplong geflossen.

Die Redaction.

Digitized by Google

stehen; denn sie kann es nicht ertragen, dass der allein Unbeugsame von allen Rittern ihren Reizen trotzt. Zu diesem Stolze verschmähter Schönheit kommt noch das Schreckbild eines Traumes: sie sah Rinaldo, der auf sie eindrang, sie zu ermorden, und knieend und flehend vor ihm empfing sie den Todesstoss, und liebte ihn dennoch.

Diese erste Scene ist nicht nach Art der heutigen Opern behandelt. Zu Gluck's und Mozart's Zeit brauchte eine Oper kein Effectstück unter dem Namen Introduction, wie es seit Rossini und Weber Mode geworden. Ein Meisterstück dieser Art ist ohne Zweifel die Introduction zu Wilhelm Tell; die zum Freischütz, in nicht so grossem Stil, ist ebenfalls meisterhaft in Bezug auf Frische, Originalität und Geist. Die alte Schule verschmähte zwar diese Form nicht ganz und gar, allein sie band sich nicht ein für alle Mal daran. Wenn Orpheus und Iphigenie auf Tauris die Aufmerksamkeit gleich Anfangs durch Verbindung der Solostimme mit Chören voll tragischen Ausdrucks fesseln, so beginnt Figaro's Hochzeit von Mozart dagegen mit einem einfachen Duett, gerade so wie Cimarosa's *Matrimonio segreto*. Freilich ist dieses Duett ein vollendetes Musikstück sowohl durch die feinen und lieblichen Motive, als durch den Gang des Basses und des Orchesters.

So hat auch Gluck die erste Scene der Armide nur mit ganz einfachen Mitteln behandelt. Die drei Personen vereinigen ihre Stimmen nicht. Der Dialog zwischen Armide und ihren Begleiterinnen erhält seine Farbe nur durch die Natur der Lage. Wo die Rede von kriegerischem Lärm und den Triumphen Armidens ist, lässt Gluck keineswegs Fanfaren ertönen: sie wären hier nicht an der Stelle gewesen — „*non erat his locus*“ —. Der einzige Kunstgriff bei dieser Scene besteht in dem scharfen Contraste zwischen den Melodieen der Begleiterinnen und den Tonreihen, in welchen der Componist die Erbitterung, den verhaltenen Zorn, die düsteren Ahnungen der Herrin ausdrückt. Jene sind theils einzeln, theils vereint, einfach, leicht, naiv; sie würden ein Balsam für Armidens Herz sein, wenn dieses Herz für irgend einen Trost empfänglich wäre. Die Zauberin antwortet ihnen durch heftige Töne, wiewohl deren Kraft noch durch ein weises Maass im Ausdruck zurückgehalten wird. Armidens Seele strömt noch nicht über, sie verbirgt noch sich selbst und ihren Gefährtinnen ihre tiefste Wunde, ihr dereinstiges Verderben: die Liebe.

Der Componist hat gefühlt, dass der gewaltigere Ausbruch erst später kommen würde und kommen müsse, er wollte die Theilnahme steigern und die Stufen der Leidenschaft anschaulich machen. Es gehört ein Talent, das gar sehr Herr über sich selbst ist, dazu, um mit so tief begründeter Geschicklichkeit das Maass im Wahren zu halten. Und doch kenne ich bei all diesem Maasshalten kaum etwas Pathetischeres, als das Recitativ des Traumes. Gluck bereitet es vor durch die Unruhe im Orchester, durch den schnellen und scharf accentuirten Rhythmus in den Violinen, Violen und Bässen. Bei der Stelle:

Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur, etc.

athmen die malenden Töne Furcht und Schrecken und erlöschen am Ende der Erzählung in Schmerz und Schluchzen.

Gluck's Stil ist voll der reizendsten und ergreifendsten Einzelheiten; man höre hier z. B. Phenicens liebliche und ruhige Melodie zu den Worten:

Nos tranquilles rivages
N'ont rien à redouter;

und nachher die überraschende Wendung voll Stolz, wenn sie von den besiegten Rittern spricht, während bei Armidens Worten:

Que je le hais! que son mépris m'outrage!

man bereits den Sturm in diesem Herzen voll ungebändigter Leidenschaft grollen hört. Gluck zeichnet sich vor allen anderen Componisten durch die Wahrheit des Ausdrucks aus. Seine Musik gehört nicht zu derjenigen Art, die auf jeden Text passt, aus der man beliebig eine Polka, oder eine Liebeserklärung, oder ein Kriegslied machen kann. Er ist der treue Dolmetscher der Poesie; wie der Maler, der die Natur copirt, um sie zu verschönern, so copirt Gluck gewisser Maassen den Wortsinn, indem er in dessen Ausdruck die ganze Gewalt der Tonkunst legt.

Plötzlich erklingen Hörner und Trompeten. Hidraot erscheint, Armidens Oheim und ihr Lehrer in der Zauberei. Er wünscht, dass Armide seinen Thron durch eine Vermählung befestige; allein Armide preis't ihre Freiheit und will sich nur dem Besieger Rinaldo's — „wenn je ein solcher erscheinen kann“ — verbinden. Die angeführte Stelle war sonst berühmt, und sie verdient es auch durch ihren tiefen und charakteristischen musicalischen Ausdruck. Armide zeigt sich in dieser Scene ganz anders: liebenswürdig, wenn sie von ihrer Freiheit, stolz, wenn sie von einem künftigen Gemahl spricht. Drei feierliche Fermaten am Ende der drei melodischen Phrasen bezeichnen diesen majestätischen Charakter auf wunderbar schöne Weise.

Seitdem die Vertrauten des Teufels in der Oper auftreten, haben sie das Recht erhalten, sich barsch, schroff und rauh auszudrücken, wie Caspar und Bertram. Hidraot hatte für sie die Bahn gebrochen; seine beiden Arien sind von kühnen, überraschenden und schroffen Modulationen durchschnitten; doch bricht die eigentliche Hölle noch nicht darin los. Sie tragen die düstere Farbe eines Verdammten, die satanische Melancholie eines Greises, welcher

Digitized by Google

den höllischen Mächten verfallen und nahe daran ist, zu ihnen hinab zu müssen.

Allein plötzlich verändert sich die Scene, und ein heiterer Lichtstrahl leuchtet am Horizont auf. Der Chor tritt auf und singt Armidens Siege. Dieses Musikstück ist glänzend wie die Sonne im Osten, und voll Schwung und Leben. Das Orchester ist dabei reich und kunstvoll angewandt. Die funkelnden Violin-Figuren werden von kräftigen Bässen unterstützt und durch die Klänge der Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner verziert. Zwei Mal schweigt der Chor, um die lieblichen Soli der Phenice und der Sidonie ertönen zu lassen, und zwei Mal nimmt er seine glänzende Melodie wieder auf. Endlich vereinigt sich auch der Tanz mit dem Gesange zur Feier des Triumphes der Zauberin.

Kaum aber verhallen die letzten Freudenklänge, als eine Trauerbotschaft Schrecken und Zorn erregt. Aront, der die gefangenen Ritter Armidens begleitete, tritt verwundet und wankend auf; ein furchtbarer Krieger hat ganz allein sie befreit. Armide, das Herz voll Ahnung, Liebe und Hass, ruft aus: „Rinald?“ — „Er war es!“ ewidert Aront. Nun läuft ein Schauer der Erbitterung und Wuth durch die Reihen des Volkes und der Krieger und bricht in die Worte aus:

Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense.

Auf diese Worte hat Gluck das prachtvolle Allegro componirt, welches den ersten Act schliesst, ein meisterhaftes Musikstück, welches den späteren Finalen zum Muster gedient hat; denn wir finden selbst in denen, die wir am meisten bewundern, im Don Juan und im Barbier von Sevilla, seine Formen wieder. Die Stimmen intoniren ein scharf rhythmisirtes Motiv, das Orchester entwickelt alle seine Klang-Elemente und wogt in schnellen Triolen auf allen Streich-Instrumenten dahin, während die Hörner die festen Noten des Rhythmus der Begleitung angeben. Die Aufregung, die Volkswuth sind hinreissend ausgedrückt; wenn es erlaubt ist, Musik und Poesie zu vergleichen, so möchte ich sagen, dass dieses Stück so episch und grossartig ist, wie die schönsten Abschnitte der Ilias.

Im zweiten Acte tritt nach einem markigen Vorspiele Rinaldo mit Artemidor, einem der Gefangenen Armidens, die er befreit hat, auf. Er ist eines Zweikampfes wegen aus Gottfried's Lager verbannt und kommt auf seinem Ritterzuge auf Armidens Gebiet. Artemidor warnt ihn, aber Rinaldo's Herz kennt keine Furcht und glaubt sich fest und sicher gegen Armidens Zauberei und Rache.

Ein heroisch-majestätisches Recitativ eröffnet die Scene; allein bei dem Ausdruck des Schmerzes des Helden, dass er seinen Arm nicht der Befreiung der heiligen Stadt weihen kann, ändert sich der Charakter der Musik, und die Ausbrüche dieses Schmerzes hallen in den Accorden wieder, welche wie Seufzer aus dem Orchester herauf tönen. Es findet sich da ein harmonischer Gang, bei welchem sich das Recitativ dem Tacte unterordnet und einen grossen Eindruck macht, der Meyerbeer zu einer Stelle im Recitativ der Alice im ersten Acte vom Robert begeistert hat („*Pour accomplir l'ordre de votre père*“). Die folgende Arie hat einen ritterlichen Charakter.

Während dann der Held weiter auf dem Gebiete der Zauberin vordringt, erscheint diese mit Hidraot auf der Scene, und es folgt das berühmte Duett: „*Esprits de haine et de rage!*“ — die Heraufbeschwörung der höllischen Dämonen.

Nach einem Vorspiele in *F*, welchem wiederholte Synkopen eine spannende Bewegung geben, drückt ein kurzes Recitativ den Hauptgedanken der Scene aus. Dann bringen die Violinen und Violoncelle bald in Terzen, bald in Sexten in dem schneidenden *E-dur* eine Figur, eine Art von Arpeggien, von denen jede Note doppelt angestrichen wird; diese Figur geht das ganze Stück hindurch fort und spiegelt gleichsam die Zähigkeit des Rachegefühls der Beschwörenden wieder. Die Bässe und Fagotte markiren die Grundnoten, während das Unisono der Oboen und Clarinetten und Bratschen mit ihren durchdringenden Tönen bald die tiefen Grundtöne, bald die zornigen Accente der Violinen unterstützen. Auf diesem düsteren und bewegten Grunde leuchten die Beschwörungen und Verwünschungen Armidens und Hidraot's auf; bald strömen die Flammen ihres Zornes in einander, bald antworten sich Beide wie das Echo dem Rufer, und das Ganze macht einen höchst tragischen Eindruck, und doch durchaus ohne Uebertreibung und ohne Lärm. Nicht einmal Trompeten und Pauken sind dabei. Selten ist das Aufgebot der Hölle mit so einfachen und doch so sicheren Mitteln bewerkstelligt worden.

Die Hölle siegt, Rinaldo fällt in die Schlingen seiner Feindin. Der Anblick eines blühenden Gartens, von lauen Lüften durchwallt, ladet ihn ein, sich am Ufer eines Baches niederzulassen; er setzt sich und legt Helm und Panzer ab. Er schläft ein. Diese vortrefflich lyrische Situation ist durch Gluck mit allen Reizen seiner Muse geschmückt worden. Zu dem sanften Liede der Flöten lassen die Violinen ein leises Gemurmel ertönen; es ist wie ein leichter Duft, wie ein schmeichelnder Lufthauch. Alles ist hier vereinigt, um das Ohr zu entzücken, die umschleierten Töne der Violinen und die gehaltenen Noten der Clarinetten und Oboen, — Alles ist glatt und weich, wie Sammt und Seide. Rinaldo, entzückt und hingerissen, wiederholt die Melodie der Flöten und führt sie auf den Rosenwegen der

Digitized by Google

zauberischen Begleitung fort: „*Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire.*"

Nach und nach wird die sanfte Harmonie noch weicher. Rinaldo sinkt in Schlaf, und seine Stimme verhallt in einzelnen Hauchen, die sich in dem wollüstigen *Pianissimo* des Orchesters verlieren. Um den Zauber zu vollenden, treten Chöre von Najaden und Schäfern auf, deren Gesang Liebe und Lust athmet; Flöten und Violinen vermählen ihre zartesten Töne mit einander. Mozart hat eine Erinnerung daran in dem heiteren Chor: „*Giovinette che fate l'amore*", im Don Juan. Bald treten auch die verführerischen Bewegungen und Melodieen des Tanzes hinzu. Aber von allen diesen Düften der lyrischen Kunst ist der ausgesuchteste das Solo: „*On s'étonnerait moins que la saison nouvelle —*", welches dieses reizende Gemälde schliesst. Es ist eine reine, durchsichtige, köstliche Melodie; das Unisono der Violinen und Bratschen gibt ihr einen Charakter von süsser Schwärmerei, die sich mit dem heiteren Inhalt vermählt und dessen Eindruck erhöht.

Indess nahet der entscheidende Augenblick: Armide kommt, das Herz voll Rachlust, den Dolch in der Hand. Man ahnt ihr Kommen aus der Unruhe im Orchester, aus der Leidenschaft der Violinen in der hohen Ton-Region. „*Enfin il est en ma puissance!*" beginnt das Recitativ von unvergleichlichem Ausdruck, dem eine der dramatischsten Arien folgt, die je geschrieben sind. Was für ein Glück für eine wahre Künstlerin, wenn sie ihr Talent in solch einem Meisterwerke zeigen kann! Warum hat das Vergessen der älteren Musik eine Sängerin wie z. B. die Cruvelli darum gebracht, hierin mit ihrer Kraft und ihrer Leidenschaft zu glänzen? Armide zückt den Dolch auf Rinaldo, aber bei seinem Anblicke stutzt sie; sie will sich zur Rache aufregen, aber ein anderes Gefühl überwältigt sie; das Mitleid ist stärker als der Hass, der Dolch entsinkt ihrer Hand. Dieses Recitativ ist von vollendeter Schönheit; der innere Kampf, der das Herz Armidens zerreisst, spricht aus dem Gesange und dem Orchester; man erbebt bei den steigenden Tonleitern der Violinen und Bässe und bei den klagenden Seufzern, die ihnen antworten. Dieses Stück ist erhaben pathetisch und dabei ganz Natur und Wahrheit.

Aber Armide betrügt sich selbst; nicht Mitleid ist es, dem sie gehorcht, die Liebe hat sie überwältigt, und das spricht die folgende Arie: „*Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!*" — auf herrliche Weise aus, eine Composition voll Zartheit und Empfindung, der Erguss einer liebenden, überwundenen Seele. Das *Andante con moto*, welches den dritten Abschnitt und den Schluss der Arie bildet, trägt dasselbe Gepräge wahren Gefühls („*Venez, secondez mes désirs*"). Bei der zauberischen Harmonie glaubt man zu sehen, wie sich auf Armidens Stimme die Dämonen in Zephyre verwandeln und sie mit dem Geliebten in die fernste Wüste tragen, um dort ihre Schwachheit und ihre Schaam zu verbergen.

(Schluss folgt.)

Carlo Rosa, romantische Oper in drei Acten.

Text von W. B. Scholz, Musik von Bernhard Scholz.

Wir glauben Ihres Interesses versichert zu sein, wenn wir Ihnen über den Eindruck berichten, welchen die kürzlich, am 15. und 17. December 1858, dahier aufgeführte neue Oper vorstehenden Namens auf uns gemacht hat.

Die Oper, die zum Theil unter italiänischen Edlen, zum Theil unter sicilischen Räubern spielt, schildert Kampf und Sieg edler Liebe, so wie unwandelbarer Geschwister-Treue, indem sie zugleich durch humoristische Intermezzo's Abwechslung gewährt.

Die Musik zeigt ein unzweifelhaftes Talent für Composition und insbesondere für dramatische Musik, da die einzelnen Persönlichkeiten der Oper musicalisch durchweg sehr präcis gezeichnet und die Ensemblestücke und Chöre originel erfunden und äusserst wirksam ausgearbeitet sind. Die ganze Oper und vor Allem deren letztes Finale gehört unstreitig zu den besten dramatischen Producten der neueren Zeit.

Wir müssen hervorheben, dass das aus den ernsten Gesängen hervorleuchtende tiefe Gefühl, so wie das aus den komischen und bewegteren Stellen überall ersichtliche Leben den einzelnen Tonstücken eine seltene Frische verleiht. Unseres Erachtens trägt die Oper das Gepräge, als ob der talentvolle Componist durch eingehendes ernstes Studium von Meisterwerken sich eine Ueberlegenheit über seinen Stoff verschafft habe, die seiner Schöpfung einen classischen Anstrich gibt, ohne der Ursprünglichkeit der Conception Eintrag zu thun.

Zu grossem Ruhme muss dem Tondichter der Umstand gereichen, dass er, der Tagesmode zuwider, jede Effecthascherei mit glücklichem Tacte zu vermeiden und dagegen sein Verdienst vorwiegend in die Gediegenheit treffender Motive und in das Streben nach feiner und geschmackvoller Ausführung zu setzen gesucht hat. Nirgend findet sich gesuchte oder überladene Instrumentation, aber auch ohne sie weiss der Componist die dramatische Wirkung bis zum Schlusse der Oper zu steigern, wenngleich das Textbuch ihm in dieser Richtung nicht recht förderlich war, da die Entwicklung der Handlung zu sehr von Anfang an durchblickt, und der Zuhörer nicht durch den Reiz und die Spannung der Handlung, sondern zuletzt

Digitized by Google

vorwiegend, wo nicht ausschliesslich durch den musicalischen Inhalt der Oper Anregung zu finden vermag.

Tadeln müssen wir, dass die Anlage des Libretto's trotz dessen Reichthums an dankbaren ernsten und komischen Motiven nicht mit grösserer Sorgfalt erfolgte, dass ferner, wie uns scheint, aus Laune eine Ouverture der Oper vorenthalten wurde, obwohl deren Zeitdauer eine solche entschieden gestatten würde.

Dagegen muss unser Gesammt-Urtheil ausnehmend günstig für den Componisten lauten, weil sein ganzes Werk den Ausdruck grosser Begabung und durchaus nobler und geschmackvoller Durchführung an der Stirn trägt. — Charakteristisch dürfte noch sein, dass der Schöpfer desselben, bewusst oder unbewusst, einen förmlichen Contrast gegenüber der jetzigen Richtung bildet, die nicht in der höchsten Schönheit von Erfindung und Form ihre Aufgabe findet, sondern in dem titanischen Bestreben, selbst mit Ueberschreitung der ästhetischen Gränzen, durch excentrische Motive und überschwängliche Instrumental-Effecte dem Zuhörer zu imponiren.

Die Oper wurde in höchst würdiger Weise vom Personale und Orchester zur Aufführung gebracht, und lebhafter Applaus, so wie Hervorruf des Componisten und der Mitwirkenden an den beiden betreffenden Abenden bewies auf das unverkennbarste den Beifall der Zuhörer, die um so befriedigter schienen, als die Oper bei sehr dankbaren Hauptrollen eben so für grosse wie für kleinere Bühnen gerecht erscheint, somit auch die Leistungsfähigkeit des hiesigen Theaters nicht überschritt.

Nürnberg, den 30. Januar 1859. M.

Johann Vogt.

Als wir in Nr. 32 des Jahrgangs 1855 dieser Zeitung einige biographische Nachrichten über Herrn Johann Vogt gaben und die musicalische Welt auf diesen bedeutenden Künstler aufmerksam machten, erwarteten wir, gar bald Früchte seines Talentes zu sehen, die der Oeffentlichkeit anheim fallen und unser Urtheil rechtfertigen würden. Diese Erwartung hat uns denn auch keineswegs getäuscht; es sind von ihm bereits bis zur Opuszahl 36 verschiedene Werke für Orgel und namentlich für Pianoforte bei den Verlegern Breitkopf & Härtel, ferner bei Kistner in Leipzig, Spina in Wien, Bote & Bock in Berlin erschienen. Ausserdem hat er ein Oratorium: „Die Erweckung des Lazarus", geschrieben, welches im Herbste vorigen Jahres zu Berlin aufgeführt worden ist und grosse Anerkennung gefunden hat. Die Kritik sprach sich darüber sowohl in allen berliner Blättern, als auch in der Niederrheinischen Musik-Zeitung (1858, Nr. 48) sehr vortheilhaft aus. Hervorgehoben wurde besonders die geschickte Behandlung der Chöre und des Recitativs, so wie die sichere musicalische Technik, die überall etwas Fertiges und Ganzes gibt, während die melodische Erfindung stets edel bleibt.

Herr Vogt (geb. den 17. Januar 1823 zu Gross-Tinz bei Liegnitz in Schlesien) hat seinen Wohnsitz in Petersburg, ist gegenwärtig aber wiederum auf einer Reise nach Paris und London begriffen. Da er einige Tage in Köln verweilte, so hatten wir Gelegenheit, durch Einsicht der Partitur des genannten Oratoriums unser Urtheil mit dem der berliner Kritik in Einklang zu bringen. Ausserdem lernten wir Herrn Vogt als einen tüchtigen Clavierspieler kennen, der namentlich seine eigenen schwierigen contrapunktischen Clavierstücke mit einer seltenen Meisterschaft in Klarheit und Kraft bewältigt. Als Componist im contrapunktischen Stile steht er gegenwärtig unbedingt als einzig da; seine Compositionen sind aber nicht etwa bloss contrapunktische Studien, sondern zugleich Werke von Geist und Phantasie, denen nicht bloss der Musiker mit grosser Befriedigung folgt, sondern an denen auch der Kunstfreund, der bei der Musik auch denkend zubört, sich erfreuen wird, zumal da jetzt auch in weiteren Kreisen durch die häufigere Vorführung von J. S. Bach's Sachen der Sinn für diese ernste Gattung immer mehr genährt wird.

Die Fuge in *D-moll* für zwei Pianoforte, aus der Orgel-Phantasie Op. 5 gezogen — bei Breitkopf & Härtel, die zweite Stimme in Partitur — ist ein majestätisches Werk mit kräftiger Steigerung.

Ihr schliesst sich in ebenfalls grossartigem Stile Op. 18 an: Präludium und Fuge in *G-dur* für zwei Claviere, M. Hauptmann gewidmet — auch bei Breitkopf & Härtel.

Op. 19, Franz Liszt gewidmet, ist ein *Prélude* und eine *Toccata* in *C-dur*, letztere natürlich contrapunktisch gearbeitet, durchweg in Sechszehntel-Triolen sprudelnd und glänzend; sie erfordert einen gewaltigen Spieler, macht unter dessen Händen aber grosse Wirkung; ein brillantes Virtuosenstück im strengen Stile, eine Seltenheit in unserer Zeit! (Bei Breitkopf & Härtel.)

Ein ganz vorzügliches Werk sind die drei *Préludes et Fugues pour le Piano*, Op. 20, bei Breitkopf & Härtel in drei Lieferungen (zu 15 Ngr. jede) erschienen. Nr. 1 ist Adolf Henselt gewidmet, an dessen Stil das Präludium erinnert, dem eine recht melodische Fuge von weichem Charakter folgt, beides in *A-dur*. — Nr. 2, in *A-moll*, J. Moscheles gewidmet, enthält ein ausführliches geistreiches Präludium von fünf Seiten und eine sehr in-

Digitized by Google

teressante Fuge von vier Seiten, die ebenfalls einen anmuthigen Charakter hat und ausnehmend anspricht.—Nr. 3, in *G-moll*, dem Fürsten Wladimir Odoewsky zugeeignet, Präludium von drei und Fuge von vier Seiten, ersteres *Andante con moto*, letztere *Allegro vivace*. Das Thema der Fuge ist nicht so originel, als in den beiden ersten Nummern, aber lebendig und hübsch bearbeitet.

Es ist dem Componisten in diesen Sachen gelungen, das Interessante und Ansprechende mit dem strengen Stil zu vereinigen. Man könnte diese Fugen Salon-Fugen nennen, wenn der Widerspruch im Beiwort nicht zu gross wäre. Jedenfalls hat Halévy in Paris nicht Unrecht, wenn er, wie uns ein Freund schreibt, nach Anhörung von Vogt's Compositionen sagte: „*Mr. Vogt me paraît destiné à sauver le style beau, vrai et solide qui se perd de nos jours.*"

In der That hat Vogt versucht, den contrapunktischen oder wenigstens imitatorischen Stil auch auf eigentliche Salonstücke anzuwenden, und hat es mit Glück gethan in:

Deux Nocturnes pour le Piano, Op. 10, — in dem *Nocturne*, Op. 16, — und in dem Stück: *Les deux Truites* (Die beiden Forellen), Op. 24. — Ganz vorzüglich ist es ihm gelungen in Op. 10, Nr. 2, einem allerliebsten *Andantino* in *As-dur*, $^3/_4$-Tact, mit fortlaufenden gebundenen Begleitungs-Figuren in den Mittelstimmen für beide Hände, und in Op. 24, einem anmuthigen Stücke in *Des-dur*, $^4/_8$-Tact, grösstentheils mit Triolen-Bewegung in Sechszehnteln.

Dass alle diese Compositionen für den vorgerückten Pianisten auch als Studien ganz vortrefflich zu gebrauchen sind, geht schon aus dem angegebenen Stil derselben hervor.

L. B.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Dinstag, den 1. Februar 1859.

Programm. Erster Theil: 1. Concert-Ouverture in *A-dur* von Jul. Rietz. 2. Arie *Non più di fiori* aus Titus von Mozart. 3. Sinfonie in *C-dur* von Franz Schubert. — Zweiter Theil: 4. Der 115. Psalm für Soli, Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy. 5. Arie aus der Oper *Mitrane* von Rossi (1686). 6. *„Alla trinita beata"*, Chorgesang *a capella* aus dem fünfzehnten Jahrhundert 7. Variationen für eine Singstimme von Hummel, für Mad. Malibran geschrieben. 8. Ouverture zu Egmont von Beethoven.

Die Ouverture von Rietz wurde mit Präcision und Feuer gespielt und gefiel sehr, wie das bei der Frische und Lebendigkeit dieser Composition überall der Fall ist. Die Ausführung der Sinfonie von Schubert war im Ganzen gut, doch schien es uns, als wenn das rechte Feuer des Orchesters erst beim letzten Satze aufgeleuchtet hätte, welcher freilich auch im Gehalt der schwungvollste ist und lebhaften Applaus davontrug. Es bleibt ewig zu bedauern, dass das Schicksal dem Componisten nicht vergönnt hat, an den genial erfundenen Stoff dieser Sinfonie in reiferen Jahren die letzte Hand in Bezug auf Maass und Formgestaltung (selbst hier und da auch auf die Instrumentirung) zu legen — was freilich bei allen grösseren Instrumental-Compositionen Schubert's vermisst wird, dessen üppige Phantasie das durch Ebenmaass und Formgesetze begränzte Gebiet stets überwucherte. Ob er selbst wohl jemals diese Sinfonie gehört haben mag? Wir wissen es nicht, da die Nachrichten über sein Leben so dürftig sind. Es scheint uns aber zu rechtfertigen, wenn einer dasjenige, was Schubert späterhin gewiss selbst gethan haben würde, noch heute thäte, nämlich Verkürzungen damit vornähme — trotz alles Geschreies über Verletzung der Pietät.

Mendelssohn's 115. Psalm: „Nicht unserm Namen, Herr!" ist ein früheres Werk des Componisten, das in mancher Hinsicht das Studium Bach's deutlich verräth, aber auch wiederum Stücke hat, die dem Schönsten, was Mendelssohn späterhin geschrieben hat, an die Seite zu stellen sind, wohin wir namentlich den achtstimmigen Chor ohne Orchester-Begleitung rechnen, der übrigens auch ganz vortrefflich gesungen wurde. Dennoch wurde die Ausführung desselben von dem ausserordentlich schönen Vortrage des lieblichen *Alla trinita beata* übertroffen, der mit Recht vom Publicum durch lauten Beifall gefeiert wurde.

Die Königin des Abends war Fräulein Anna Bochkoltz-Falconi, welche die im Programm angegebenen Gesangstücke vortrug und damit eine so glänzende Aufnahme durch stürmischen Applaus und wiederholten Hervorruf fand, wie man sie bei unserem Concert-Publicum nur selten erlebt. Fräulein Bochkoltz ist eine von jenen deutschen Sängerinnen der zweiten und ersten Generation unseres Jahrhunderts, welche dem italiänischen Himmel sein ausschliessliches Vorrecht, schöne Stimmen und vollendete Gesangsbildung zu erzeugen, mit Erfolg bestritten und ihm nur noch die äussere Concession gemacht haben, die consonantische Rauhheit ihres Namens der südlichen Vocalisation anzupassen. Die eminente Virtuosität dieser Künstlerin in allen technischen Dingen ist bewundernswerth und dürfte jetzt, da Henriette Sontag nicht mehr ist und Jenny Lind sich in immer dichtere Schleier ihres Ruhmes hüllt, wohl nicht ihres Gleichen haben. Dabei ist der Umfang ihrer Stimme, obwohl die höheren Töne im Forte etwas scharf geworden sind, noch immer höchst merkwürdig, und das tiefe Brustregister imponirt besonders der Menge durch Kraft und Fülle, während der Kenner vielleicht bei einigen Tönen desselben weniger Breite und mehr intensiven Klang wünschen dürfte. Einen wirklichen Triumph feierte die Sängerin durch den Vortrag der Hummel'schen Variationen, die einen nicht enden wollenden Applaus erregten, wenauf die Künstlerin so freundlich war, die Schluss-Variation zu wiederholen. Man kann in der That in diesem Genre nichts Vollendeteres hören.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Bei dem diesjährigen Krönungs- und Ordensfeste erhielt der General-Intendant von Hülsen den Rothen Adler-Orden zweiter Classe. Der Rothe Adler-Orden vierter Classe wurde dem

Digitized by Google

k. Capellmeister Dorn und dem k. Hof-Musicalienhändler Bock ertheilt.

Laryngoskopie (Kehlkopfschau). Im Jahre 1855 hatte Manuel Garcia, der jetzt in London lebende Mediciner und Gesanglehrer, in dem *Philosophical Magazine and Journal of Science* mitgetheilt, dass er vermöge eines Spiegels die Formation und Bewegung der Stimmbänder während des Singens betrachtet habe, und nicht bloss die so gewonnenen Bilder beschrieben, sondern auch weitere Hypothesen daran geknüpft. Wie alles Neue, wurde diese seine Mittheilung allenthalben, auch von mir, angezweifelt, bis im Juni 1858 Prof. Czermak in Wien mit dem Kehlkopf-Spiegel selbst auch Versuche anstellte und einige der Garcia'schen Resultate nicht bloss bekräftigte — in dem Sitzungsberichte der mathematischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Vol. XXIX. —, sondern sogar bis auf die Theilungsstelle der Luftröhre, in ihre beiden Aeste hinabgesehen haben will Dass ein Gesanglehrer, welcher sich mit der bisherigen traditionel-empirischen Behandlung der menschlichen Stimme nicht begnügt, sondern auch hier wissenschaftliche Einsicht und Sicherheit vorzieht, dies nicht unbeachtet an sich vorübergehen lassen konnte, ist klar; und so habe auch ich seit mehreren Monaten mich vor Allem daran zu gewöhnen gesucht, den fremden Körper im Schlunde ertragen zu können. Endlich glaubte sowohl ich als einer meiner Schüler mit der Unternehmung beginnen zu können; ich liess einen Spiegel von Metall anfertigen, concentrirte das Licht einer Lampe auf denselben, und nach einer Reihe vieler — besonders durch die Lage der Zungenwurzel — misslungener Versuche gelang es uns endlich, unter freundlicher Mitwirkung des Herrn Dr. med. Weldehase, vortreffliche Bilder zu gewinnen. Wir sahen das Auseinandertreten der Stimmbänder beim Einathmen und durch die offene Glottis weit hinab in die Luftröhre, so wie die rasche Annäherung der Stimmbänder bei der Tongebung. — Dass somit die Laryngoskopie keine Charlatanerie ist, ist thatsächlich erwiesen; welche Resultate sich jedoch daraus für die Gesangskunst-Lehre ziehen lassen, werden erst weitere zahlreiche Versuche mit noch bestimmteren Bildern uns lehren; bis jetzt sind jene von uns gewonnenen Bilder die vollste Bestätigung der bei der Erzeugung der Töne am ausgeschnittenen Kehlkopf gewonnenen Resultate

Berlin, den 14. Januar 1859. Dr. Schwarz.

Ueber die Zukunftsmasik bringt der Oesterreichische Schulbote vom 8. Januar einen für den Leserkreis dieses Blattes berechneten erklärenden Aufsatz. Der Verfasser beantwortet die Frage, was denn eigentlich die so genannte Zukunftsmusik charakterisire, mit folgenden Behauptungen: „Einmal zeichnet sie sich aus durch ein übermässiges Haschen nach Effect"; dahin gehören „das Rasen und Toben in gewaltigen Tonmassen, die Benutzung recht einschneidender Gegensätze, der Mangel an Massshalten"; — „in zweiter Linie kennzeichnen sich die Zukunftsmusiker durch das Streben, aus der Musik mehr machen zu wollen, als sie ist", daher die „Programmmusik"; — „drittens charakterisirt sich die neue Schule durch das Streben nach neuen Formen des musicalischen Ausdrucks"; — „ein anderes Merkmal der neuen Musik ist der Mangel an Melodie"; — „endlich sind die Compositionen der Zukunftsmänner oft verkünstelt und sehwer verständlich und bieten den Ausführenden viele Schwierigkeiten". — Alle diese Punkte werden in dem klar und anspruchslos gehaltenen Aufsatze einzeln begründet.

Eine Tochter der einst so berühmten Sängerin van Hasselt-Barth, im Besitz einer schönen Stimme und der ausgezeichneten Schule ihrer Mutter, wird in diesem Winter ihre dramatische Laufbahn beginnen.

Leipzig. Marschner's Vampyr hat sich ungeachtet mangelhafter Ausführung wieder als Lieblings-Oper des hiesigen musikliebenden Publicums bewährt.

Dresden. Das Modell des Standbildes C. M. von Weber's von Rietschel ist in dessen Atelier ausgestellt. Die stehende Figur ist bedeutend über Lebensgrösse; mit der Linken auf ein Notenpult gestützt, auf dessen Vorderseite die chronologisch folgenden vier grossen Tonwerke verzeichnet sind, hält er mit der Rechten, den langen, reich drapirten Mantel zugleich fassend, einen Lorberzweig. Der Kopf ist in die Höhe gerichtet und spricht die höchste Begeisterung aus. Die Aehnlichkeit soll treffend sein, das Ganze einen grossartigen, erhebenden Eindruck machen.

München. Eine neue Oper, „Die Weiber von Weinsberg", von G. Schmidt ist vom Publicum beklatscht und bejubelt worden. Die Musik ist leicht und gefällig, doch voll Anklänge an allbekannte Motive. In der Freude, nach Jahresfrist endlich wieder eine Novität zu hören, und bestochen durch die treffliehen Gesangsleistungen unseres Kindermann und der Frau Dietz, schien das Publicum nicht zu bemerken, dass die hier vorliegende Behandlung des historischen Stoffes eine der schönsten Episoden der deutschen Geschichte in eine höherliche Parodie verwandelt habe.

Wien. Wir kommen noch einmal auf die Leistungen der Schwestern Forni zurück, um zu melden, dass zu guter Letzt doch ein gehaltvolles Stück in ihr Programm Aufnahme fand. Fräulein Carolina spielte das Mendelssohn'sche Concert theilweise mit Bravour, aber auch mit jener Aengstlichkeit, die einer angewohnten Aufgabe gegenüber wohl begreiflich ist. Wir haben diese Composition von einheimischen Künstlern schon besser, namentlich von Hellmesberger, mit ungleich tieferem Gefühl vortragen gehört, und möchten nach diesem Versuche fast zweifeln, dass die angesezlichnten italiänischen Virtuosinnen sich je (wenn sie's auch wollen) in diese Richtung hinein zu spielen vermöchten.

Das zweite und letzte Concert des Herrn Jaell in den Abendstunden des 13 v. Mts. hatte ein zahlreiches Publicum herangezogen, das sich des meisterhaften Spiels des Virtuosen sichtlich erfreute. Anstatt der angekündigten Sonate für Piano und Violine in *G-dur* von Beethoven, welche wegen Unwohlseins des Herrn Hellmesberger wegbleiben musste, spielte der Concertgeber die *B-dur*-Sonate von Beethoven für Pianoforte allein, dieses klare, reizvolle, milde Tonstück, das noch so sehr an die vorangegangenen Meister erinnert, aus jener Zeit, wo Beethoven, wenn er componirte, noch keine andere Absicht hatte, als seine Seele unbewusst in Tönen anströmen zu lassen, und diese Seele noch vertrauensvoll an dem Dasein hing; wo der Gedanke noch nicht von schneidenden Gegensätzen, bitteren Erfahrungen, dunkeln Erscheinungen verdüstert, sich gebieterisch in das Walten der Phantasie mischte und ihrem Flug aus den leichten Regionen der Schönheit abzog. Herr Jaell spielte das schöne Werk ganz im Geiste des Tondichters, keine der feinen Conturen und Wendungen ging verloren, sein Vortrag war von warmer Empfindung durchseelt, ohne je die zarte Gränze zu überschreiten. Nebstbei spielte der Concertgeber noch fünf Tonstücke für Piano allein und zwar: a) Lied ohne Worte von Mendelssohn, b) Scherzo von Chopin, c) „Stille Liebe", Lied von Schumann (übertragen), d) „*Le Carillon*" und e) „*Polka de Salon*", die drei letztgenannten von eigener Composition. In allen diesen Vorträgen zeigte sich der Virtuose im glänzendsten Lichte; namentlich war die Vertheilung von Licht und Schatten in dem originellen Chopin'schen Scherzo von überraschender Wirkung, und der ein magisches Glockenspiel aus den Tasten hervorzaubernde Anschlag im „*Carillon*" erregte stürmischen Beifall. Den meisten Anklang aber fand die von den Herren

Digitized by Google

Jaell und Dache gespielte symphonische Dichtung „Les Préludes“ (nach Lamartine) von Franz Liszt für zwei Pianoforte, weniger durch den Werth und die Macht der Tondichtung, obwohl sie unter die Besseren von Liszt gehört, die uns bald in eine Stimmung hineinführt und der rhapsodischen Behandlung nicht alle rhythmischen und melodischen Stützen versagt, als durch das ganz meisterhafte, vollendete Spiel voll Kraft und Begeisterung der beiden mit einander wetteifernden Virtuosen. Am Schlusse wiederholt stürmisch gerufen, gab Herr Jaell noch eine Triller-Etude zu, deren wundervolle Ausführung Sensation machte.

Die florentinische Musik-Zeitung „Armonia“ brachte im vorigen Jahre eine Reihe von Aufsätzen über Verdi's Musik, welche in so fern bemerkenswerth sind, als darin mit einem in Italien unerhörten Freimuthe auch der Schattenseiten des Verdi'schen Stils Erwähnung geschieht. Dieses *„Studio sulle opere di Giuseppe Verdi“* ist so eben in Florenz in einem Bande von mehr als 300 Seiten herausgekommen.

Neapel. Am Ende des vorigen Monats veranstaltete das hiesige königliche Conservatorium der Musik ein grosses Concert, durch die Schüler ausgeführt. Das Programm bestand aus Beethoven's „Eroica“, aus einer neuen fünfstimmigen Motette, *„Salutaris Hostia“*, von Rossini (im Chor gesungen), so wie aus einem Chor aus Beethoven's „Christus am Oelberg“. Unter den Zuhörern befand sich auch Verdi.

Gratz. Frau Clara Wieck-Schumann gab hier zwei Matineen in der Ressource und spielte auch im Theater mit Orchester-Begleitung. Zuspruch und Erfolg waren gleich gross.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Bach, J. S., Messe in H-moll. (Nach der Ausg. der Bach-Gesellschaft und mit Genehmigung derselben.) Chorstimmen (Sopran I. u. II. à 15 Ngr., Alt 20 Ngr., Tenor und Bass à 17½ Ngr.) 2 Thlr. 25 Ngr.

Bruch, Max, Op. 3, Jubilate, Amen. Gedicht von Th. Moore für Sopran-Solo, Chor und Orchester.
Partitur 15 Ngr.
Orchesterstimmen 22½ Ngr.
Clavier-Auszug 15 Ngr.
Singstimmen 7½ Ngr.

— — Op. 4, Drei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Clementi, M., Sonaten für das Pianof. Neue, sorgf. revid. Ausgabe.
Nr. 53, in C-dur, 20 Ngr.
„ 54, in G-dur, 15 Ngr.
„ 55, in D-dur, 17½ Ngr.
„ 56, in G-dur, 27½ Ngr.
„ 57, in H-moll, 17½ Ngr.
„ 58, in D-dur, 22½ Ngr.

Eccard und Stobäus, Preussische Festlieder auf das ganze Jahr für 5, 6, 7 u. 8 Stimmen. Nach den Elbinger und Königsberger Original-Ausgaben von 1642 u. 1644 herausgegeben von G. W. Teschner. Zweiter Theil. Partitur. 4 Thlr. 15 Ngr.

Eccard und Stobäus, Dieselben. Singstimmen. 1 bis 3. Abtheilung, à 1 Thlr. 20 Ngr. 5 Thlr.

Gade, Niels W., Op. 35, Frühlings-Botschaft. Concertstück für Chor und Orchester.
Partitur, 2 Thlr.
Orchesterstimmen, 1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug, 25 Ngr.
Chorstimmen, à 2½ Ngr., 10 Ngr.

Kiel, Fr., Op. 10, Vier zweistimmige Fugen für das Pianof. 20 Ngr.

Köhler, L., Op. 70, Mechanische und technische Clavier-Studien, als tägliche Uebungen für jede Bildungsstufe. 3 Thlr.

Kullak, Th., Op. 105, Im Grünen. Kleine Stücke f. Pianof. 22 Ngr.

— — Op. 106, La Gracieuse. Impromptu pour le Piano. 15 Ngr.

Lalo, E., Op. 19, Quatuor (Es-dur) pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 2 Thlr.

Liszt, F., Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Partitur. Nr. 12. Die Ideale (nach Schiller). 2 Thlr. 15 Ngr.

— — Dieselbe für 2 Pianoforte. 2 Thlr. 15 Ngr.

Massoni, A., Solfeggien für die Mittelstimme zu Solo- und Chorgebrauch mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Julius Stern. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Berlin.) Zwei Hefte, à 1 Thlr. 2 Thlr.

Merkel, G., Op. 18, Albumblätter. 4 Charakterstücke f. d. Pianoforte.
Nr. 1. Frühlingslied, in E-dur, 10 Ngr.
„ 2. Wanderlied, in F-dur, 5 Ngr.
„ 3. Impromptu, in A-dur, 8 Ngr.
„ 4. Wiegenlied, in B-dur, 5 Ngr.

Reinthaler, C., Op. 10, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Sawath, Caroline, Op. 13, La Résignation. Morceau de Salon pour le Piano. 10 Ngr.

— — Op. 14, Zwei Tonstücke. Glöcklein im Thale, und: Vögleins Botschaft, für das Pianoforte. 15 Ngr.

Schlottmann, L., Op. 7, Deuxième Valse-Caprice pour le Piano. 15 Ngr.

— — Op. 8, Trois Capricettes pour le Piano. 18 Ngr.

— — Op. 9, Scherzo alla Turca pour le Piano. 15 Ngr.

— — Op. 10, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Zander, D., Op. 3, Drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 12 Ngr.

Iphigenie in Aulis, Musik von J. C. von Gluck, Text nach der Bearbeitung von Richard Wagner. 4 Ngr.

Naumann, C. E., Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Ton-Verhältnisse und die Bedeutung des Pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik. 22½ Ngr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon. Zunächst für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig. 1 Thlr.

Wagner, Richard, Tristan und Isolde, Textbuch. 20 Ngr.

Wohlfahrt, H., Theoretisch-praktische Modulations-Schule. Die Accordfolge in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen nach leichter Methode zum Selbstunterricht für Musikschüler. 10 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musikalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musikalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 70 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 7. **KÖLN, 12. Februar 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Gluck's Armide. Schluss. — Aus Breslau (Die Partei der Zukünftler). — Entzifferung der Neumenschrift des uralten Kirchen- und Choral-Gesanges. Von Dr. Mettenleiter. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Vierte Soiree für Kammermusik, Herr August Düpont, Fräulein Bochkoltz-Falconi, Marschner's Vampyr, Concert des Männer-Gesangvereins — Aachen, Fünftes Abonnements-Concert — Wesel, Militär-Abonnements-Concerte — Kreuznach, Concerte — Frankfurt a. M. — Paris).

Gluck's Armide.

(Schluss. — S. Nr 7.)

Im dritten Acte ruft Armide die Furie des Hasses auf, um sie von dem Gefühle, von dem sie beherrscht wird, zu befreien. Die Furie erhört ihren Wunsch, sie erscheint mit ihrem wilden Gefolge, schleudert Verwünschungen und Bannsprüche auf den Gott der Liebe und befiehlt ihm, aus Armidens Busen zu verschwinden. Aber in Armidens Herzen ist die Liebe stärker als die Rache; sie bebt vor dem Gedanken zurück, dieses schmerzlich süsse Gefühl zu entbehren, und beschwört den Hass, es nicht aus ihrer Brust zu verbannen. Das empört die Furie des Hasses, sie verwünscht Armidens Schwachheit, überlässt sie der Liebe und weissagt ihr, dass diese gerade sie ins Elend stürzen werde.

Das musicalische Gemälde ist in dieser Scene von düsterer und furchtbarer Kraft und reisst Alles mit sich fort. Welch ein Genie war es, das nach den Honigbächen und dem Ambrosia-Duft in der Gartenscene für so ernste und finstere Schilderungen Kraft und Leben finden und dem Schrecken so tief ergreifende Töne verleihen konnte! Diesen dritten Act der Armide müssen sich die neueren Musiker zu einem besonderen Studium machen, die da glauben, dass grosse Wirkungen nur durch brutale Lärmstösse, die man dem Zuhörer versetzt, hervorgebracht werden können. Lärm ist stets das Zeichen der Ohnmacht bei dem Componisten; wer Phantasie und Gefühl hat, findet ohne mühsame Anstrengung den richtigen Stil für seinen Gedanken und verleiht ihm das gehörige Colorit durch das Feuer der Begeisterung und Leidenschaft, nicht aber durch Combinationen, deren ganzer Gehalt nur eine derbe Klangwirkung ist. Gluck ist einer von den vollkommenen Meistern, deren Gedanke an sich stark und voll ist und sich nicht durch die Masse von übermässigen Zuthaten erdrücken lässt. Woher kommt es aber, dass Gluck ohne die betäubenden und gemeinen Kunstmittel, ohne die Unisono's, ohne das ewige Dröhnen des Blechs, ohne das Pauken- und Trommel-Gerassel, ohne allen diesen wohlfeilen Prunk, der in seiner Ausartung weit weniger ein erhebender Glanz, als das ärmliche Erbtheil der Mittelmässigkeit und das traurige Zeichen der Geistesdürre und der Geschmacks-Versunkenheit ist —, woher kommt es, dass er ohne dies alles mächtige Wirkungen hervorbringt? Daher, dass er das glückliche Talent der Erfindung, die aus dem Herzen kommt, besitzt, die göttliche Flamme, das *pectus*, was den Redner, den Dichter, den Musiker macht. Häuft Combinationen auf Combinationen, verstärkt den Klang, so viel ihr wollt, macht Lärm über Lärm: ihr werdet weiter nichts als gehaltloses Blendwerk für einen Augenblick schaffen, das der gute Geschmack und die Zeit nie als Kunstwerk bestätigen werden. Zur Unsterblichkeit führt allein die *mens divinior*, die Begeisterung, die nur Gott seinen Auserwählten verleiht.

Dieser dritte Act, in welchem sich die Wogen von Zorn und Hass auf einander drängen, beginnt mit einer Arie voll Zartheit und Melancholie:

Armide: Ah! si la liberté me doit être ravie —.

Wir hören sie jetzt zuweilen in den Concerten des Conservatoires, aber sie macht keinen bedeutenden Eindruck, weil sie in dem matten und monotonen Stile einer Romanze von Panseron gesungen wird. Freilich spricht Armide auch von Schmerz und Ermattung, aber diese rührt nicht von einer Neigung her, die sie pflegt und hegt, sondern von einer Leidenschaft, die ihren Stolz verletzt. Der Aufschwung eines überwältigten Herzens steht den heftigsten Ausbrüchen von Wuth sehr nahe, es ist die Windstille vor dem Sturme. Ein weichliches Schmachten im Ausdruck nimmt ihm seinen ganzen Charakter.

Geht die Qual dieser Liebe ja doch so weit, dass ihr Opfer den Hass aufruft, sie davon zu befreien. Dieser Aufruf: „*Venez! Haine implacable!*“ ist eine Arie, die nicht

Digitized by Google

ihres Gleichen hat. Der Plan derselben ist anderer Art, als bei Meyerbeer's Aufruf der Nonnen im Robert, der übrigens recht schön ist. Tasso's Verse:

il rauco suon della Tartarea tromba —

gaben diesem letzteren das Recht, die ganze Blech-Macht des Orchesters aufzubieten. Gluck wendet aber nicht einmal Trompeten dabei an; er unterstützt die Saiten-Instrumente nur durch Hörner, Oboen und Fagotte. Die Oboen mischen nur hier und da einige Klagetöne in das Toben des Hasses der Zauberin. Die Pauken schweigen ganz still; das Ohr folgt leicht und ohne Ermüdung den Fäden dieses wunderbaren Gewebes, das durch die einfachsten Mittel die grösste Wirkung erreicht. Man höre nur den gehaltenen prägnanten Gang der Bässe, die in jedem Tacte die zwei kräftigsten Noten des Accordes hinter einander angeben; dann wie sich die Accorde an einander ketten und durch Umkehrungen in den höchsten und schneidendsten Tönen erscheinen; ferner die Violinen und Violen, die sich gleichsam tief aufathmend auf Sechszehnteln und synkopirten Vierteln hinschleppen und von Seufzern unterbrochen werden. Und welch ein Ausdruck von flehender Bitte und Angst auf die Worte: „*Sauvez-moi de l'amour!*" welcher Ausbruch von wilder und schrecklicher Leidenschaft am Schlusse: „*Rendez-moi mon courroux, redoublez ma fureur!*" — Es ist nicht möglich, dieses gewaltige, Blitze sprühende Musikstück zu hören, ohne die Hände zu falten vor Bewunderung.

Nun erscheint der Dämon oder die Furie des Hasses. Man erkennt sie an der Heftigkeit und Rauhheit ihrer Töne. Die Tonart *A-dur* leiht ihnen ihren Glanz, und der Chor nimmt das Motiv der Arie wieder auf und macht es noch rauher und schärfer durch geschickte Aenderungen und Ausführungen, die es bis zum höchsten Ausdruck von Wuth und Leidenschaft steigern. Dann folgen zwei andere Chöre; sie lassen die Spannung keineswegs ermatten, sondern heben sie noch mehr durch ihren Ungestüm. Ich glaube nicht, dass die grosse Oper viele so kräftige, so feurige und so tragische Chöre besitzt. Das Ballet unterbricht sie: die Furien schütteln ihre Fackeln. Man bedarf nicht des Schauens der Pantomime, um diese schauerlichen Bewohner des Abgrundes zu erkennen; die Musik allein macht sie sichtbar durch ihren drohenden Ton und ihren höllischen Jubel. Aber ohne alle kleinlichen Kunstmittel, ohne alle Marktschreierei; Gluck bedarf des Lärms der Blech-Instrumente und der raffinirten Klang-Zusammenstellungen nicht, die doch zu nichts weiter taugen, als zur Verdeckung der Leere und Bedeutungslosigkeit barocker Motive. Man betrachte z. B. das Motiv des zweiten Tanzes in $^6/_8$-Tact, wie klar, frank und frei, entschieden, lebendig betont! Die Violinen-Triolen sind scharf und herbe wie das Zischen der Nattern auf den Häuptern der Eumeniden. Dann arbeitet der Meister sein Thema mit gründlichem Wissen aus, kühn, aber stets correct, stets dem gesunden Geschmacke gemäss, und seine überraschenden Modulationen entwickeln sich auf chromatischem Grunde, der hier der Situation angemessen ist. Den Zuhörer sprechen diese dunkeln Tinten an, weil das Colorit des Ganzen sie verlangt. Diese Balletmusik ist ein Meisterstück von origineller Erfindung und harmonischer Behandlung, und ich wundere mich, dass die Conservatoire-Concerte nicht manchmal dem Ballette aus Iphigenie in Aulis, das alle Jahre zum Vortrage kommt, untreu werden, um ihrem so geduldigen, so lenksamen, so einerleifreundlichen Publicum dieses vollendete und höchst wirksame Stück vorzuführen.

Quinault hatte den dritten Act mit den Verwünschungen der Furie des Hasses geschlossen. Gluck fürchtete, dass der düstere Charakter des Actes in den Zuhörern einen Eindruck von Monotonie hinterlassen könnte; er wünschte einen Contrast. Warum sollte Armide, den Schmerzenspfeil im Busen, nicht den Gott der Liebe selbst anflehen, dessen Macht sie ja doch verfallen ist? Ihr Gebet würde wie ein milder Lichtstrahl über den dunkeln Schreckenshimmel hinstreifen. Gluck fügte also vier Verse in diesem Sinne hinzu:

Quelle affreuse menace! . . . .
Amour, viens calmer mon effroi! . . . .

und schliesst den Act mit einem kurzen, sehr schönen Andante der Armide, dessen Melodie aus der Tiefe des Herzens quillt und mit bewundernswerther Kunst begleitet ist.

Ich möchte wohl wissen, welcher Componist unserer Tage es wagen würde, eine seiner grossen Scenen mit einem Sopran-Solo in ruhigem Tempo, ohne blühende Fermaten-Verzierung zu schliessen, oder ohne emphatisch synkopirte Noten, die dem Sänger das Blut in den Kopf treiben, bis der besoldete Enthusiasmus, von so grosser Anstrengung besiegt, das Zeichen zum Applaus gibt! Gluck konnte allerdings mit einem furchtbaren Chor wie mit einem Gewitter zuletzt dreinschlagen; die neuere Oper würde sich eine so willkommene Gelegenheit nicht nehmen lassen. Gluck hat sie verschmäht. Er war sich eines besseren Mittels bewusst, die Seele des Zuhörers zu treffen, er wandte sich an das Gefühl durch ergreifend rührenden Gesang. Sein Triumph kann bei allen denen nicht zweifelhaft sein, welche glücklich benutzte Gegensätze und natürlichen Ausdruck durchdringendem Geschrei, forcirten Schluss-Tiraden und hyperbolischen Cadenzen vorziehen.

Wir kommen zum vierten Acte.

Ubaldo und der dänische Ritter, von Gottfried gesandt, um Rinaldo aus den Ketten Armidens zu befreien, haben den Widerstand der Phantome und reissenden Thiere,

Digitized by Google

welche die Zaubergärten umlagern, gebrochen und betreten die reizenden Fluren. Hier versuchen die Dämonen ihre Lockungen. Lucinde ladet sie durch einen lieblichen Gesang, den der Chor bei der Wiederholung noch anmuthiger macht, zu den Freuden ein, die ihrer hier harren. Der Tanz beginnt bei den Klängen einer Musik, welche wohl die reizendste sein möchte, die Genie und Grazie im Bunde je erfunden haben. Diese frische, Lust und Liebe athmende Melodie hatte eine Popularität erlangt, deren Nachhall wir noch in unserer Jugend gehört haben; sie würde sie auch heute wieder finden, so rein und klar und originel erfunden ist sie, so auserwählt in ihrem letzten Refrain. Es gibt Melodieen, die uns wie von einer günstigen Gottheit eingeflösst erscheinen; das Ohr schlürft sie mit Lust ein, das Gedächtniss sucht sie stets wieder, hegt und pflegt sie und hält sie auf immer fest. Eine solche ist diese Tanz-Melodie, eine Probe von der Sprache der Götter.

Auch die folgende Arie der Lucinde, in welcher der dänische Ritter seine fern gewähnte Geliebte erblickt, ist so durchsichtig und lichtvoll, dass sie ebenfalls vom Himmel herab gekommen zu sein scheint. Der Chor wiederholt sie mit Zutbat schöner Harmonieen. Ubaldo rettet den Gefährten: vor der Berührung mit seinem goldenen Scepter verschwindet das Trugbild. Es sind dies musicalische Scenen, die in dem anmuthigen Stil, den Mozart sich in classischer Vollendung angeeignet hat, geschrieben sind. Mozart hat, ich wiederhole es, Gluck gewiss sorgfältig studirt. Er erinnert oft an ihn, ohne dadurch irgend etwas von seiner Genialität und seiner Ursprünglichkeit zu verlieren. Es sind Meister von Einem und demselben Stamme, sie haben dieselbe Milch genossen und aus derselben göttlichen Quelle getrunken.

Die Verlockungen sind jedoch noch nicht am Ende; ein anderes Trugbild, in Gestalt der Melissa, zeigt sich. Dieses Mal glaubt Ubaldo in ihr seine Geliebte zu sehen, und der strenge Held ist nahe daran, zu unterliegen, als der Gefährte ihm den Scepter entreisst und damit den Trug enthüllt. Ein heroisches Duett Beider schliesst den Act; es bildet einen stolzen Gegensatz gegen die weichen und zarten Gesänge, die vorhergehen. Das Terzett zwischen Melissa, Ubaldo und dem dänischen Ritter ist melodisch und harmonisch recht hübsch und hat einige harmonische Aehnlichkeit mit dem ersten Theile des Sextetts im Don Juan oder mit den beiden Finalen in Figaro's Hochzeit.

Der fünfte Act beginnt mit dem berühmten Duett zwischen Armide und Rinaldo. Was für ein herrliches Recitativ leitet es ein! Welch ein Ausdruck! welch zartes und leidenschaftliches Gefühl in der Orchester-Begleitung! Wie wird das steife Französisch durch diese Musik geschmeidig und beinahe italiänisch! wie verschwinden die sonst so fatalen stummen *e* am Ende der Wörter unter den sanften Klängen! Mit wie kunstvoller Technik sind die Wörter *Armide, solitude, inquiétude, je vous laisse* behandelt! — Aber auch alle Phrasen des Duetts sind ausgezeichnet schön und charakteristisch, bald wahnsinnige Leidenschaft, bald ruhiges Entzücken. Die Melodie zu den Worten: „*Non, rien ne peut changer mon âme*", ist oft nachgeahmt worden; das ist das beneidenswerthe Loos der glücklichen Gedanken.

Armide verlässt den Geliebten, die drohende Weissagung der Furie des Hasses lässt ihr keine Ruhe. Unterdessen sollen von Neuem reizende Tänze und Gesänge Rinaldo in Schlummer wiegen. Es gehörte ein fruchtbares Genie dazu, um bei diesen wiederholten einander ähnlichen Situationen musicalisch nicht sich zu wiederholen und den Eindruck zu schwächen. Gluck ist hier aber wieder so neu und frisch, als hätte er den vierten Act gar nicht geschrieben. Ausgezeichnet sind die Chaconne und der Chor: „*C'est l'amour*", dann die Sicilienne und das Solo mit Chor: „*Jeunes coeurs*" etc.

Aber für Rinaldo hat nichts Reiz mehr, als Armidens Liebe und die Erinnerung daran. Er winkt Allen, sich zu entfernen, und spricht seine Stimmung in einer unvergleichlich schönen Arie aus. Wiewohl deren Motiv sehr rein und klar gezeichnet ist, so kann es doch nur in seiner wunderbaren Verschmelzung mit dem Gesange der Instrumente ganz gewürdigt werden; sein Charakter ist leidenschaftliches Schmachten und tief rührende Melancholie. Alle Noten auf die Worte: „*Sans la beauté*", etc. sind Thränen. Ich begreife es nicht, dass unsere Tenoristen ihr Repertoire nicht mit diesem Stücke bereichern! Der sanfte, weiche Charakter schliesst indess eine gewisse Kühnheit bei den Worten: „*Rien ne me plaît*" — nicht aus; sie entspricht aber so gut der Aufregung der Seele und ist mit so viel Kunst und Maass angebracht, dass sie keineswegs gegen den Ton des Ganzen verstösst, sondern ihm im Gegentheil eine neue Würze gibt, die ihn noch mehr hervortreten lässt.

Die beiden Ritter wählen den Augenblick der Einsamkeit Rinaldo's, um ihm als Befreier zu nahen. In dem vorgehaltenen Zauberspiegel sieht Rinaldo, vor Scham erröthend, seinen unwürdigen Zustand und rafft sich zu neuer Thatkraft empor. Armide erscheint; umsonst ihr Flehen und ihr Drohen: die beiden Ritter führen Rinaldo, ihn an Ehre und Pflicht mahnend, von hinnen. Eine Arie der Armide, die ihre Verzweiflung ausdrückt und einer der prachtvollsten lyrischen Ergüsse ist, krönt das tragische Meisterwerk. Die theatralische Maschinerie unterstützt den Effect des Schlusses; Armide befiehlt den Dämonen, den Zauberpalast zu zerstören, um das Andenken an ihre Liebe

Digitized by Google

unter seinen Trümmern zu begraben. Der Palast stürzt zusammen unter einem kräftigen Orchestersatze in *D-moll*, der plötzlich in *D-dur* schliesst — ein Effect, der uns durchschauert und seitdem freilich häufig geworden ist.

Dies ist die Oper Armide, die einst von Frankreich bewundert wurde und jetzt im Staube unter den vergessenen Partituren schläft. Nur einige Musikgelehrte kennen das erhabene Werk und suchen darin den Genuss echter Musik oder studiren in ihm den Begriff von dem wahren, einfachen und natürlichen Schönen. Armidens und Rinaldo's Partieen enthalten einen Reichthum von Pathos, der die Begeisterung der grössten Künstler auf der Bühne anregen sollte, und das ganze Werk würde ein gebildetes Publicum auch heute noch entzücken.

Nachdem Gluck am 15.*) November 1787 seine glänzende Laufbahn beschlossen hatte, schlug sein Nebenbuhler Piccini in dem *Journal de Paris* vor, eine Subscription zur Begründung eines Fonds für ein jährliches Concert an dessen Todestage zu eröffnen. Dieses Concert sollte ausschliesslich Compositionen von Gluck zur Aufführung bringen, „um, wie Piccini sagte, den Geist und Charakter derselben auf die nachfolgenden Jahrhunderte fortzupflanzen und um als Muster des Stils und des Ganges der dramatischen Kunst den jüngeren Künstlern, die sich der Musik für das Theater widmen, vorgehalten zu werden". (Grimm, Correspondence, Th. III., S. 691.) Aber leider ist die Oper eine Schaubühne der Laune und der Unbeständigkeit geworden. Ich habe die Höhe und das Sinken von Paësiello und Cimarosa gesehen; im Jahre 1822 hatte der Enthusiasmus für „Figaro's Hochzeit" nur in der Bewunderung von Rossini's „Barbier" seines Gleichen. Zwanzig Jahre später blieb trotz Lablache und dem glänzendsten Siebengestirn von Sängern „Figaro's Hochzeit" verlassen um der süsslichen und weibischen Elegien Bellini's willen. Und Bellini, was ist aus ihm geworden? wo sind die Thränen der Rührung von ehemals geblieben? Ja, Rossini selbst, dieser Fürst im Reiche der neueren Musik, theilt in seinem vergesslichen Vaterlande das Schicksal der alten Classiker; man rühmt ihr Genie, man verehrt ihre Namen, aber ihre Werke lies't Keiner mehr.

Mit Gluck ist es so weit gekommen, dass dasselbe Operntheater, dessen Gebieter und Ruhm er so lange war, nicht einmal einen Tag mehr für ihn übrig hat. Die Mode hat ihre Aenderungen, die Sonne ihre Finsternisse und das Glück seine Kehrseite:

César n'a point d'asile où sa cendre repose,
Et l'ami Pompignan croit être quelque chose.

Valery (Eure), im October 1858.

Der Präsident Troplong.

*) Nicht am 17., wie irrthümlich im Original steht.

Aus Breslau*).

[Die Partei der Zukünftler.]

Auch in Breslau haben sich unter den Musikkennern, den wahren Künstlern (wozu sich natürlich alle diejenigen zählen, welche mit der Musik ihr Brod verdienen), den Dilettanten und Laien zwei Parteien gebildet, die einander feindlich gegenüber stehen: die Anhänger am Alten, d. h. am überwundenen Standpunkte, und die Verfechter der Zukunftsmusik. Schon vor ein paar Jahren spukte hier der Kobold der Zukunftsmusik in einem Paar Soireen, deren Aufgabe darin bestehen sollte, das Terrain zu sondiren, das Publicum für die mystischen Compositionen eines Volkmann, Brahms, C. Frank u. A. empfänglich zu machen und so gewisser Maassen systematisch heranzubilden für den bevorstehenden Genuss der „symphonischen Dichtungen" Liszt's. Merkwürdiger Weise verschwand dieser neckische Kobold alsbald wieder in das Reich des Unsichtbaren. Nach zwei oder drei Soireen, in welchen die Zuhörer die Köpfe schüttelten oder gähnten, hatte dieser Spuk geendet, wahrscheinlich weil sich das Publicum doch noch „zu dumm" zeigte, um die ihm gebotenen gar zu hohen Ideen und phantastischen Ungeheuer verstehen und in *succum et sanguinem* verwandeln zu können. — Inzwischen gingen „Tannhäuser" und „Lohengrin" über die hiesige Bühne; die Ruhigen, Besonnenen, die sich an das in ihren Augen immer noch einige Geltung habende Alte Anlehnenden, fanden bei aller gerechten Anerkennung manches Schönen nicht das durchaus Neue, Bessere; das wilde Heer aber der Zukunftsschwärmer kannte keine Gränzen, und wehe dem, der es gewagt hätte, noch fürder von einer „Iphigenie", einem „Don Juan", und wie das veraltete Zeug heissen möge, zu sprechen. „Steinigt ihn! steinigt ihn!" mit diesem Rufe eines wüthenden, verblendeten Parteigeistes übertäubte man Alles; die „Dummen" liessen sich verblüffen und stimmten ein in das Freudengeschrei über die Geburt des neuen Messias; die Klugen schwiegen und trösteten sich mit dem Spruche: „Herr! vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun!"

Man suchte nun den Boden hier immer mehr und mehr zu bearbeiten und durch Wort und Schrift die unvernünftige Masse über die gewaltigen Offenbarungen der Zukunftsmusik unermüdlich aufzuklären, wozu sich auf dem Felde der Instrumentalmusik auch bald eine sehr günstige Gelegenheit bot durch die Aufführung symphonischer Dichtungen von Fr. Liszt in einem Concerte der fürstlichen Hofcapelle zu Löwenberg. Ein rühriger Diener des Herrn Dr. Liszt, Herr Heinrich Gottwald, der schon einige Zeit vorher in hiesigen Zeitungen seine kritische Sendung als

*) Auszug aus den wiener „Recensionen" u. s. w. Nr. 4.

Digitized by Google

Apostel der Zukunftsmusik angetreten, dem alten Gluck kindische Einfälle vorgeworfen hatte, u. dgl. m.—wallfahrtete nun sofort zu dem gewaltigen Chef der Zukunftsmusiker, Fr. Liszt, nach Löwenberg und interpretirte dann, wie sich's gebührt, in den Zeitungen den immensen Gehalt jener tiefsinnigsten Gedanken und Offenbarungen in den symphonischen Dichtungen, die allerdings kein gewöhnliches Ohr so leicht zu fassen vermöge, in die man sich erst mit innigster Liebe und Hingebung immer und immer wieder vertiefen müsse, ehe es nur einiger Maassen gelänge, dem räthselhaften Wesen dieser Schöpfungen auf die Spur zu kommen—oder zu deren Erfassung man, wie Herr Brendel meint, den Glauben mitbringen müsse.

Dass die Musiker von Fach zugleich die kritische Feder führen, ist ein charakteristisches Kennzeichen der Neuzeit, und so sehen wir auch natürlich Herrn H. Gottwald seine kritischen Eier in das allgemeine Nest der Zukunftsmusiker, die „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig, niederlegen.

Durch gehaltvolle, wahrhaft künstlerische musicalische Producte sich in der Welt heutzutage Geltung zu verschaffen, ist gar zu sauer und zu schwer; viel leichter wird es, von sich reden zu machen, wenn man sich irgend einer musicalischen Clique anschliesst, bei einer höchst oberflächlichen ästhetischen Bildung einige plausible Redensarten und gelehrt klingende Phrasen irgendwo zusammenrafft und nun frisch weg durch die Vertheidigung der Parteisache, jedem Anderen ein gesundes Urtheil absprechend, sich den Anspruch auf Anerkennung und Dank der Genossen *vice versa* erwirbt. Hauptsache dabei ist, vor allen Dingen mit der erforderlichen Grobheit aufzutreten, da es sich weit weniger darum handelt, den Gegner durch überzeugende Gründe zu schlagen, als ihn durch freches Geschrei zu betäuben.

Kurz darauf erschien als Kämpe für die Liszt'schen Lorbern auf der musicalischen Schaubühne Herr Dr. Leopold Damrosch, ein tüchtiger Geiger und wissenschaftlich gebildeter Musiker, den die hiesige Musik-Gesellschaft „Philharmonie" zu ihrem Dirigenten erwählt hatte. Derselbe machte es sich zur Aufgabe, in den Concerten neuere Compositionen, hauptsächlich aber Werke der Zukunftsmusik zur Geltung zu bringen, ausserdem die Schöpfungen Beethoven's nicht als gewöhnlicher „Ruderknecht", sondern im freiesten Liszt'schen Stile vorzuführen, wobei denn durch willkürliche Beschleunigung und Zurückhaltung des Tempo, durch allerhand überraschende Effecte und Schlaglichter allerdings die bekannten Tonstücke eine gewisser Maassen neue, frappante Gestalt annahmen—ob im Geiste des Componisten oder Liszt's, wollen wir jedoch dahingestellt sein lassen.—Wir sind keineswegs so einseitiger Natur, dass wir nicht das Verdienst anerkennen möchten, durch Vorführung neuerer Tonwerke die Kenntniss der musicalischen Literatur zu erweitern; nur die Art und Weise, wie man dabei, lediglich im Geiste der Partei, verfährt, können wir nicht billigen. Den Glanzpunkt der Bestrebungen des Herrn Dr. Damrosch bildete vor Kurzem sein Benefiz-Concert, das ein Riesen-Programm von zehn Piecen darbot, deren letzte (nach zwei Ouverturen, einem Violin-Concerte eigener Composition, dem Beethoven'schen Clavier-Concerte in *G-dur*, den „*Préludes*" von Liszt, ungarischen Rhapsodieen, mehreren Gesang-Piecen) ganz gemüthlich in der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven bestand. Man sieht daraus, welche Ansprüche die Zukunftsmusiker an das Nerven-System der Zuhörer machen! Wir selbst leiden gerade an keiner schwächlichen Constitution, waren aber nicht im Stande, das Programm bis zu Ende zu verschlingen, zumal uns durch ein im strengsten Stile der Zukunftsmusik gearbeitetes Violin-Concert des Herrn Damrosch und die Liszt'schen „*Préludes*" gar zu wunderliche Speisen vorgesetzt wurden. Herr von Bülow spielte das *G-dur*-Concert von Beethoven mit bekannter Virtuosität, entstellte aber diese wundervolle Composition durch eingelegte Cadenzen (wahrscheinlich eigener Arbeit), die mit dem Geiste und dem Charakter des Concertes im grellsten Widerspruche standen.

Wir hatten nun die Verwegenheit, in einem Referate über dieses Concert in der Schlesischen Zeitung unser Urtheil über die darin vorgeführte Zukunftsmusik ganz unumwunden, aber mit gerechter Anerkennung aller sonstigen Verdienste des Concertgebers auszusprechen, namentlich das Liszt'sche Wunderwerk „*Les Préludes*" durchaus nicht so tiefsinniger Conception, so unergründlicher Natur zu finden, wie man uns gern glauben machen wollte; das Ganze erschien uns als der Erguss einer kranken Phantasie, die sich gewaltig anstrengt, aber in ohnmächtigem Kämpfen und Ringen nur eine Missgeburt zuwege bringt. — Diese Ansicht rief einen völligen Aufruhr im Lager der Zukunftsmusiker hervor. Herr Gottwald machte seinem Groll folgender Maassen Luft in der Neuen Zeitschrift für Musik: „Während Fachmusiker, die mit der neueren Richtung innig verwachsen, sich in den Details dieser wunderbaren Tonschöpfungen Liszt's nicht sofort orientiren können, und der mächtige Zauber so vieler Schönheiten durch wiederholtes liebevolles Eingehen auf die Intentionen des Componisten (ich sage mit Brendel weit wirksamer: durch den Glauben!) sich selbst diesen nach und nach erst vollständig entfaltet, haben wir in unserem Breslau ein seltenes Phänomen musicalisch schneller Auffassung erlebt. In dem Berichte über jenes Concert bemerkt ein namenloser Referent in einer

Digitized by Google

hiesigen Zeitung: Ihr Gehalt (der der *Préludes*) ist so seicht und auf der Oberfläche schwimmend, dass kein besonderer Scharfblick dazu gehört, ihn abzuwägen; sie enthalten nichts Reelles, nur Nebel und Rauch!—O ihr vortrefflichen Leute! zu dem, was ihr herausgefunden habet, gehört allerdings kein besonderer Scharfblick, wohl aber zu dem, was ihr nicht herausgefunden habet (zu diesem nichts als der Glaube und immer wieder der Glaube, sage ich). Derselbige Ulibischeff (o, hättet ihr doch so viel gesundes Gehirn, wie dieser Mongole!) hat sogar, hört, hört! sentimentale Phrasen, wie sie in Ballets vorzukommen pflegen, herausgewittert. In solchen Aeusserungen spricht sich der entschiedenste musicalische Kretinismus aus (wahrscheinlich waren die Leute, welche sich selbst bei wiederholter Aufführung der *Préludes* immer noch nicht in die Schönheiten des Werkes zu vertiefen vermochten, ja, sich sogar durch Murren und Zischen eine weitere Beglückung ihrer Gehörs-Werkzeuge mit diesem Tonstücke verbaten — sämmtlich „„Kretins"), dem wir unsere aufrichtige Theilnahme unmöglich versagen können. Vor solchen Gegnern, die endlich nach Anhören eines so wunderbaren Tongebildes wie die *Préludes* sich zu dem Ausrufe gedrängt fühlen, die heilige Cäcilia möge sie für alle Zukunft in Gnaden vor den Wärtern einer solchen Programm-Musik bewahren, ist selbstverständlich für alle Zukunft nichts zu erwarten." (Gewiss, nun und nimmermehr!)

Herr Dr. Damrosch griff zu der gewohnten Taktik der Zukunftsmusiker, ihre wenn auch verschmähten Producte doch immer und immer wieder auf den Markt zu bringen, und kitzelte die widerspänstigen Ohren der Breslauer so lange mit den Zauberklängen des famosen Tonstückes „*Les Préludes*", bis den gemarterten Zuhörern endlich der Faden der Geduld riss und sie den unliebsamen Gast, wie schon gesagt, durch wiederholtes Murren und Zischen los zu werden suchten. Darüber gerieth Herr Dr. Damrosch in Harnisch, trat hervor und bemühte sich, durch eigenhändiges Klatschen dem Publicum den Werth des besagten Tongebildes zu octroyiren. Wiederum ein höchst charakteristisches Zeichen an den Zukunftsmusikern, die sich von dem Geschmack des Publicums durchaus nicht irre führen lassen, sondern als „Alleinherrscher auf dem Gebiete der Kritik" unbarmherzig die Knute schwingen, um die rebellischen Zuhörer zur Raison zu bringen. Hat doch Herr Hans von Bülow in seinem letzten Concerte im Saale der Sing-Akademie zu Berlin, das mit allen nur möglichen Leckerbissen der Zukunftsmusik ausgestattet war, noch ein viel stärkeres Mittel angewandt, die unliebsamen kritischen Aeusserungen der Zuhörer niederzuschlagen, dadurch, dass er die Unzufriedenen aufforderte, den Saal zu verlassen. Nun, ihr Herren, so geht doch nur gleich einen Schritt weiter und lasset die Störenfriede (die sich allerwärts zu finden scheinen), wenn sie für ihre klingende Münze sich ein Urtheil zu fällen erdreisten, sofort aus dem Saale hinauswerfen! Das ist einzig und allein das wirksamste Mittel, der Zukunftsmusik ungehindert Eingang zu verschaffen; denn nur dann, wenn kein einziger vernünftiger Mensch mehr euren schwülstigen Ausgeburten einer kranken Phantasie, euren krampfhaften Anstrengungen, auf Kosten der Wahrheit und Schönheit durchaus „originel" zu erscheinen, Gehör leiht — erst dann werdet ihr euch ungestört in der *Olla potrida* ungegohrener Gedanken mit stiller Liebe und Inbrunst vertiefen können. In der guten alten Zeit wurden schlechte Stücke und Komödianten ausgepfiffen, respective, wenn sie nicht weichen wollten, mit faulen Aepfeln von der Bühne beseitigt; jetzt hat sich das Blatt gewendet, die Künstler selbst üben die Kritik und werfen das Publicum zum Tempel hinaus, wenn dasselbe an kunstlosen Productionen keinen Gefallen findet. Die Welt ist rund und muss sich dreh'n.

Entzifferung der Neumenschrift des uralten Kirchen- und Choral-Gesanges.

St. Gallen, Mitte Januar 1859.

In der Stifts-Bibliothek von St. Gallen liegen, wie jedem Archäologen wohlbekannt, eine Menge prachtvoller Handschriften aus dem neunten und zehnten Jahrhundert. Namentlich reichhaltig ist die Sammlung alter Kirchengesänge, deren Melodieen in der so genannten Neumenschrift notirt sind. Diese Handschriften sind wahre Prachtwerke, auf feinem Pergamente, welches purpurroth gefärbt ist, mit Silber- oder Gold-Dinte geschrieben. Die Anfangsbuchstaben sind reich mit Gold verziert. Dieselben sind jetzt noch nach neunhundert bis tausend Jahren so frisch erhalten, als wären sie kaum einige Tage alt. Der gelehrte St. Gallische Geschichtschreiber Ildefons von Arx sagt darüber in seinem Werke: „Man (die St. Gallischen Benedictiner-Mönche) arbeitete sich in die Hände; einige verfertigten das Pergament, andere zogen die Linien, andere schrieben die Bücher, andere vergoldeten die Titel und Anfangsbuchstaben, andere malten sie aus, und andere verglichen das Geschriebene mit dem Original, und die letzten banden dasselbe gewöhnlich in fast einen Zoll dicke eichene, mit Leder, Elfenbein oder Metall überzogene Bretter. Weil die Bücher nicht in Cursiv, sondern in Minuskel oder Uncial geschrieben wurden, und darum der Schreiber bei jedem Buchstaben absetzen musste, ging das

Digitized by Google

Schreiben sehr mühevoll und langsam von Statten. Der Dienst, welchen die Klöster mit diesem Bücherschreiben der Welt leisteten, kann nie hoch genug gewürdigt werden.

„In der Musik waren die St. Gallischen Mönche die grössten Meister jener Zeit; ihre Sequentien wurden, nachdem die Päpste solche in den Messgesang aufgenommen hatten, in ganz Europa gesungen. Heute ist noch nie ein Musikstück der berühmtesten Tonkünstler mit grösserem Entzücken und Beifall aufgenommen worden, als König Konrad I. mit seinem Hofe ein Stück anhörte, welches ein Mönch von St. Gallen zu Mainz, wo er Professor war, am Ostertage mit zwei Bischöfen, seinen ehemaligen Lehrjüngern, absang. Er, die Königin und des Königs Schwester rissen den Sänger zu sich, nahmen ihre Ringe von den Händen und steckten sie ihm an die Finger. Damals machte immer derjenige, welcher die Sequenz erfand, auch den Sing-Text dazu. Für ihre Musiknoten hatten sie noch keine Tonleiter, sie bedienten sich anstatt derselben verschiedener Zeichen, Striche und Punkte (d. h. der so genannten Neumenschrift), um die Töne damit zu bestimmen! Die Musik ward den St. Gallern von Rom gebracht. Roman, ein Sänger des Papstes, welchen Kaiser Karl der Grosse für die Kirche zu Metz von Rom verschrieben hatte, gab ihnen darin den ersten Unterricht, und zwar um desto lieber, weil er zu St. Gallen in einer Krankheit, von der er auf einer Reise nach Deutschland war befallen worden, die bereitwilligste Unterstützung gefunden hatte. Ein Gesangbuch (Antiphonarium), welches ein aus dem durch die Normänner verwüsteten Gimedia entflohener Priester mit sich nach St. Gallen brachte, belebte da die Musikkenner, besonders den heiligen Notker, auf ein Neues."

So weit der ehrwürdige Ildefons von Arx, der letzte Benedictiner-Mönch St. Gallens, in seiner Geschichte, die er 1810 drucken liess. In einer hierauf bezüglichen Note fügt er noch bei, die Bedeutung derselben — nämlich der unentzifferten Musikzeichen der Neumenschrift — könnte mit Beihülfe einer alten Handschrift des Gotteshauses Einsiedeln von einem Musikkenner leicht gefunden werden.

So leicht war denn dieses Auffinden des geheimnissvollen verloren gegangenen Schlüssels zu jenen alten Melodieen doch nicht. Vergebens strengten die Forscher älterer und neuerer Zeit all ihren Scharfsinn an, um ein Verständniss dieser musicalischen Hieroglyphen zu erzwecken; aller Mühe schienen die räthselhaften Zeichen zu spotten, bis es dem unermüdeten Eifer, der Begeisterung für einen so edlen Zweck und dem wunderbaren Scharfsinne des Paters Anselm Schubinger, Capitulars von Einsiedeln, gebürtig aus Uznach, Canton St. Gallen, gelang, die Pforten zu der verzauberten Burg des uralten Kirchengesanges zu eröffnen. Welch ein herrliches Ereigniss für alle Freunde jener lebenskräftigen, glaubens- und liebestarken dahingegangenen Jahrhunderte! Die gleiche Neumenschrift ist vor tausend Jahren von dem Stifte St. Gallen aus für die Kirchen- und wahrscheinlich auch für die profane Musik im ganzen Abendlande eingeführt worden, so dass die Entdeckung Schubinger's für die nähere Kenntniss des Mittelalters eine universelle genannt werden darf. Herr P. Anselm Schubinger hat seine Forschungen in einem wahren Prachtwerke, Farbendruck und Facsimilibus — Einsiedeln, Verlag von Gebrüder Benziger — unter dem Titel: Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zum zwölften Jahrhundert, veröffentlicht.

Dr. Mettenleiter.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der IV. Soiree für Kammermusik hörten wir: Violin-Quartett von Mozart, Nr. 3 in *B-dur* — Clavier-Quartett von Mendelssohn, Op. 3 in *H-moll* — Violin-Quartett von Beethoven, Op. 74 in *Es-dur*. Die Ausführenden erwarben sich namentlich bei dem Vortrage des letztgenannten Quartetts durch Zusammenspiel, Reinheit, treffliche und nirgends affectirte Nuancirung und richtige Auffassung auch in Hinsicht der Tempi wiederholten Applaus. Die Clavier-Partie in dem Mendelssohn'schen etwas langen und unruhigen Quartett spielte Herr Breunung mit bekannter Virtuosität, die denn auch besonders die zwei letzten Sätze zu beifälliger Geltung brachte. Sollte sich keiner von unseren Clavierspielern entschliessen, das grosse Septett oder das Quintett in *Es-moll* von einem gewissen Hummel, der allerlei hübsche Claviersachen geschrieben haben soll, unserem Soiree-Publicum einmal vorzuführen?

Herr August Düpont aus Brüssel ist seit einigen Tagen hier und hat in Privatcirkeln durch sein ganz ausgezeichnetes Clavierspiel wahres Aufsehen erregt, was gerade in diesem Kunstfache hier eben nicht leicht zu erreichen ist. Wir haben vor einigen Jahren, als Herr Düpont seinen ersten Ausflug nach Deutschland machte, den jugendlichen Künstler warm empfohlen, und der Beifall, den er auch in anderen musicalisch bedeutenden Städten erlangte, bestätigte unsere Erwartungen. Seitdem hat Herr Düpont nicht nur in seinem Vaterlande Belgien eine ehrenvolle Laufbahn gemacht (er ist Professor am Conservatoire zu Brüssel), sondern hat auch sein Talent als Componist nach stets edler Richtung hin mit Eifer und Glück cultivirt, und als ausübender Künstler eine Höhe der Technik erreicht, die den Zuhörer schwindeln macht. Sein Vortrag des Clavierstückes, das er *Staccato perpétuel* betitelt hat und das zugleich eine sehr interessante und geistvolle Original-Composition ist, nicht etwa eine klingelnde Stickerei auf eine Opern-Melodie, ist in der That Staunen erregend; eine so enorme Fertigkeit und Ausdauer des Handgelenks in einem wenigstens 7—8 Minuten anhaltenden Staccato ohne die geringste Pause, in Doppelgriffen der mannichfachsten Combinationen und am Ende eine wahrhaft erschütternde Steigerung der Kraft und des Tempo's ist sicherlich noch bei keinem Pianofortespieler angetroffen worden; selbst Dreyschock's mit Recht berühmtes Octavenspiel wird dadurch übertroffen.

Fräulein Boehkoltz-Falconi wird in drei Gastrollen auf dem Stadttheater singen. — Von lange nicht hier gehörten Opern wird gegenwärtig Marschner's „Vampyr" studirt.

Das grosse Concert des kölner Männer-Gesangvereins zum Besten des Schiller-Vereins in Marbach findet

Digitized by Google

Donnerstag den 17. d. Mts. im grossen Saale des Gürzenich Statt. Ausser den aufzuführenden Männerchor-Gesängen mit und ohne Orchester werden wir auch Solo-Vorträge von Fräulein Boehkoltz-Falconi, Herrn Concertmeister David aus Leipzig und Herrn Ferdinand Breunung von hier hören.

Aachen. Fünftes Abonnements-Concert. Ein ganz besonderes Interesse gewährte die Mitwirkung von Herrn Musik-Director Karl Reinecke, welcher uns zuerst unter seiner Leitung seine Ouverture zum Trauerspiele „Sophonisbe" hören liess, ein Werk, reich an ansprechenden Melodieen, dessen Haupt-Thema, von der Violine angegeben, von der Clarinette aufgenommen und bald in *Dur*, bald in *Moll* wiederkehrend, immer gleich sehr ansieht. Auch glänzt diese Ouverture durch ein kräftiges Colorit, durch eine Fülle von Episoden und reiche Instrumentation, und überall empfindet man, dass es sich hier um ein Werk handelt, das frisch aus dem Geiste entsprungen ist. Herr Reinecke hatte Ursache, mit der Ausführung zufrieden zu sein, denn das Orchester, einige Unsicherheit in den beiden ersten Tacten beim Einsetzen der Posaunen abgerechnet, trug sein in der That schwieriges Werk ausgezeichnet vor, und das Publicum spendete den lebhaftesten Beifall. In Beethoven's *C-moll*-Concert, Nocturne von Chopin und Variationen über ein Thema von Bach von eigener Composition hat Herr Reinecke durch sein brillantes Spiel den guten Ruf, den er als Virtuose geniesst, befestigt. Das Publicum erwies sich dem Künstler durch wiederholten Hervorruf dankbar. — In dem „Herbste" von Haydn wurden die Chöre durch unsere Sänger und Sängerinnen mit einem Feuer vorgetragen, dass wir, bestärkt durch die Temperatur des Saales, eher geglaubt hätten, mitten in den heissesten Sommer versetzt zu sein. Die Soli wurden von Fräulein Wölfel, den Herren Gübbels und Ackens gesungen. Das Duo der beiden ersten verdiente den lebhaftesten Beifall. Fräulein Wölfel sang mit liebenswürdiger Einfachheit und wurde vortrefflich von Herrn Göbbels unterstützt. — Unser wackerer Cellmeister Herr Wüllner hatte den grössten Fleiss auf eine möglichst vollkommene Ausführung der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven verwandt. Da die Dauer des Concertes die übliche Zeit etwas überschritten hatte, so verliess das Publicum theilweise den Saal mitten in der Aufführung. (!!)

— In der letzten Instrumental-Vereins-Soiree kam eine Ouverture zur neuen Oper „Carlo Rosa" von Bernhard Scholz, Capellmeister zu Nürnberg zur Aufführung. Man sieht es diesem Werke an, dass dem Componisten, der durch gute Compositionen bereits sehr günstig bekannt ist, die Technik zu Gebote steht; dieses Mal aber scheint er zu sehr an die gelehrten Formen gedacht zu haben; die Unmittelbarkeit der melodischen Gedanken wird vermisst*). Die Ausführung dieser Ouverture, so wie Beethoven's Egmont-Ouverture, Mozart's *Es-dur*-Sinfonie und besonders des letzteren Quintett für Clavier und Blas-Instrumente (die Clavier-Partie durch Herrn Wüllner) war ausgezeichnet. N.

*** **Wesel.** Die Capelle des 17. Infanterie-Regiments hat unter der Direction ihres Capellmeisters Herrn Weissenborn hier Abonnements-Concerte veranstaltet, welche einen erwünschten Fortgang haben. In dem zweiten Concerte führte Herr Weissenborn eine Sinfonie von seiner Composition auf. Wir maassen uns nicht an, nach einmaligem Hören, ein apodiktisches Urtheil zu fällen, sprechen aber gern aus, dass dem künstlerischen Streben des Componisten, der mitten unter den zeitraubenden Geschäften seines Berufes Musse zu so ernsten Studien zu finden weiss, die vollste Anerkennung gebührt. Das Werk hat uns im Ganzen angesprochen, besonders der zweite Satz, ein *Andante cantabile*. Das pikante Scherzo gefiel sehr; der breite rauschende Schlusssatz erinnerte mit seinem Posaunenschalle an den bekannten Pilgerchor. — Die Orchester-Vorträge leiden freilich insgesammt durch den Mangel an Violinen, denn unsere Stadt zählt nicht mehr, wie früher, tüchtige Dilettanten zur Verstärkung des Orchesters. Auch auf Vocalmusik werden wir wohl verzichten müssen, denn eine Vereinigung der vier hiesigen Sing-Vereine ist nicht wahrscheinlich, indem dieselben sich lieber jeder für sich zu ergötzen scheinen. Wo sind die Zeiten hin, in denen Wesel, eine Stadt von 10,000 Einwohnern einschliesslich der Garnison, die Schöpfung, die Jahreszeiten, den Samson, den Paulus u. s. w. aufführte und die Kunstfreunde der Umgegend herbeizog?

Kreuznach. Unser Gesang-Verein „Liederkranz" hat diesen Winter Abonnements-Concerte eingerichtet, welche vielen Anklang finden. In dem zweiten derselben (30. Januar) hörten wir auch zwei auswärtige Künstler, den Violoncellisten Herrn Wülfinghoff aus Wiesbaden und den Violoncellisten Herrn Heinrich Pfeifer aus Frankfurt. Letzterer spielte eine Phantasie über Thema's aus der Stummen von eigener Composition und eine andere von Batta. Herr Wülfinghoff bewährte sich in Compositionen verschiedenster Gattung (*Cis-moll*-Phantasie von Beethoven, Nocturne und Berceuse von Chopin, Transcription von Wagner's „Abendstern" von Liszt, *Le Chant des Fleurs* von Ascher, *La Cascade* von Pauer) als einen tüchtigen, gewandten und geschmackvollen Claviorspieler.

* **Frankfurt a. M.** Endlich wird Frankfurt auch einen Concert- und Ball-Saal erhalten. Er wird da zu stehen kommen, wo das alte Theater stand, in welchem bis um die neunziger Jahre Vorstellungen gegeben wurden. Das Haus steht noch und dient als Magazin. Eine Gesellschaft hat nun das ganze Areal (4700 Quadratfuss des „Junghofes" dem jetzigen Besitzer für 82,500 Gulden an obigem Zwecke abgekauft. Den Unternehmern, die einen höchst fühlbaren, wirklichen Bedürfnisse abzuhelfen vorhaben, ist der beste Erfolg zu wünschen.

Paris, 6. Februar. Die Stelen der neuen Oper von Meyerbeer werden am Theater der *Opera comique* mit grossem Eifer fortgesetzt. Mad. Cabel und die Herren Faure und Sainte-Foy haben die Haupt-Partieen. — Figaro's Hochzeit ist im *Théâtre lyrique* am 3. Februar für jetzt zum letzten Male gegeben worden, weil Mad. Duprez-Vondenheuvel diese Bühne verlässt, um drei Monate in Lyon zu singen.

Am 6. Februar ist im dritten Conservatoire-Concerte Haydn's „Schöpfung" (ganz) aufgeführt worden. Solisten Dem. Dorus, Tochter des berühmten Flötisten, Herr Stockhausen u. s. w.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

*) Wie ist das? In dem Berichte aus Nürnberg in Nr. 6 dieser Zeitung ist gesagt, dass die Oper „Carlo Rosa" gar keine Ouverture habe? Die Redaction.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 8. **KÖLN, 19. Februar 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. *Collectio operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI. Edid. Franc. Commer. Tom. XI.* — Aus Frankfurt am Main (Theater-Zustände). Von A. S. — Beurtheilungen (R. Kündinger, *Premier grand Trio*, Op. 10 — H. Stiehl, *Grand Trio*, Op. 36). Von —g—. — Joh. Michael Mettenleiter (Nekrolog). — Die deutsche Händel-Gesellschaft. — Aus Bonn (Concert). Von V---s. — Aus Mainz (Neue Tonschöpfung). Von A. — Aus Prag (Mendelssohn-Jubiläum). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Gera, Darmstadt u. s. w.)

Collectio operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI. Edid. Franc. Commer. Tom. XI.

Dieser im vorigen Jahre erschienene XI. Theil der höchst verdienstlichen Sammlung der Werke niederländischer Tonsetzer des XVI. Jahrhunderts, welche bekanntlich auf Kosten der holländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst herausgegeben wird, ist einer der interessantesten.

Er enthält nämlich in vier Büchern (fünf Abschnitten) die so genannten *Souter Liedekens*, d. i. Melodieen weltlicher Lieder, welche in dreistimmiger Bearbeitung auf die Psalmen in niederdeutscher Uebersetzung der Vulgata angewandt sind. Statt des Wortes *Souter Liedekens* wird auf dem Titel des ersten Bandes von demselben Werke, das in seinen letzten Bänden die uns vorliegenden Psalmen enthält, der Ausdruck: „*Amoreuse Liedekens*" gebraucht, was demnach über die Bedeutung des Wortes keinen Zweifel lässt.

Die älteste Sammlung der *Souter Liedekens, ghemaect ter eeren Gods op alle die Psalmen van David*, ist (nach F. Commer's Vorwort) im Jahre 1540 bei Symon Cock in Antwerpen erschienen (s. C. v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang, I. S. 66.—H. Hoffmann, *Horae Belgicae*, I. S. 114). Darin befindet sich u. A. die Melodie des Psalmes 128 nach einem französischen Liebesliede: „*Il me suffit de tous*", zu welcher Markgraf Albrecht d. Jüng. zu Brandenburg-Culmbach das Lied: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit", gedichtet hat —, das sich bis heute mit derselben Melodie und der beinahe ganz unveränderten vierstimmigen Bearbeitung vom Jahre 1529 in der evangelischen Kirche erhalten hat.

Nachher begann Tielmann Susato in Antwerpen im Jahre 1551 die Herausgabe eines Werkes, dessen I. und II. Band einige und fünfzig „*amoreuse Liedekens mit vier partyen*" enthält. Der III. Band (1551) gibt: „*Allerhande danserye, te weten* (zu wissen) *Bassedansen, Ronden, Allemaingien, Pavanen, ook vyftien nieuwe Gaillarden*" —sämmtlich vierstimmig gesetzt von Susato, der zugleich ein tüchtiger Tonsetzer war.

Der IV., V., VI. (1556) und VII. Band (1557) desselben Werkes enthalten dann die dreistimmige Bearbeitung der Souter Liedekens, welche der Herausgabe des vorliegenden XI. Bandes der *Collectio Musicorum Batavorum* zu Grunde liegt. So viel Herrn Musik-Director Commer bis jetzt bekannt geworden ist, befindet sich das einzige vollständige Exemplar dieses schätzbaren Werkes auf der königlichen Bibliothek zu Berlin. Der ursprüngliche Titel lautet: „*Het vierde (vyfde etc.) musyck boexken mit dry Parthien, waerinne begrepen syn die ierste XLI (XLIII etc.) Psalmen van David, gecomponeert by Jacobus Clemens non Papa, den Tenor altyt houdende die voise van gemeyne bekende liedekens, seer lustich om singen ter eeren Gods, gedruckt Tantwerpen by Tielmann Susato etc. 1556 (1557).* (Das vierte Musikbüchlein mit drei Stimmen, worin begriffen sind die ersten 41 Psalmen David's, componirt von Jacobus Clemens *Non Papa*, wobei der Tenor allzeit die Weise von allgemein bekannten Liedchen festhält, sehr lustig, um sie zu Ehren Gottes zu singen u. s. w.)

Nur zehn Bearbeitungen sind von Susato, die übrigen alle von J. Clemens mit dem Beinamen *Non Papa*, zum Unterschiede von dem Papste Clemens VII., seinem Zeitgenossen. J. Clemens, ein Niederländer, war Capellmeister Kaiser Karl's V.

Die Melodie liegt nur in etwa dreissig Psalmen in der Oberstimme, bei allen übrigen in der Mittelstimme; sie ist bis auf geringe Abweichungen identisch mit den *Souter Liedekens* von 1540 (*Symon Cock*). Der grösste Theil der Lieder (105) bewegt sich in der weichen, nur eine geringe Anzahl (47) in der harten Tonart.

Digitized by Google

So ist denn dieser Band eine so vollständige Beispielsammlung für die Benutzung der Volkslieder zu geistlichen Gesängen, wie sie bis jetzt noch nicht zugänglich war. Eben so wie auch bei den Messen der älteren niederländischen Componisten bekanntlich ebenfalls häufig weltliche Volksmelodieen im Tenor zu Grunde gelegt wurden, so erscheinen uns hier oft die heiteren und wirklich lustigen Melodieen, die noch dazu auf höchst weltliche Texte componirt waren, als Grundlage kirchlicher Gesänge. Was uns heutzutage wunderlich, ja, fast als Lästerung erscheinen würde, daran nahm der Geist der Zeit in beiden christlichen Confessionen keinen Anstoss. Mit der symbolischen und mystischen Deutung, die von einigen hyperorthodoxen Musikgelehrten versucht worden und neuerdings wieder versucht wird, kommt man gerade so weit, als die Theologen früherer Zeit, die das Hohelied Salomon's auf die christliche Kirche deuteten. Es ist keine Frage, dass diese und alle ähnlichen musicalischen Uebertragungen weltlicher Liederweisen auf kirchliche Texte aus dem Bestreben hervorgingen, dem leichtfertigen Volksgesange eine bessere Richtung zu geben. Vergl. C. v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig, 1850. — Die damaligen Componisten, wie denn auch Jacobus Clemens, handelten in naivem Glauben und in der besten Absicht, und wir sind weit entfernt, ihrem Andenken das grosse Verdienst verkümmern zu wollen, das sie um ihre Zeit gehabt haben. Wenn man uns aber zumuthen will, jene Messen und kirchlichen Gesänge, denen weltliche Melodieen oft sehr frivoler Texte zu Grunde liegen, als den „wahren Ausfluss christlichen Glaubens und dogmatischer Prägnanz" anzuerkennen, so müssen wir gegen solche Pietisterei in der Musik zu Gunsten der tief und innig empfundenen geistlichen Gesänge derjenigen niederländischen, deutschen und italiänischen Meister, welche die Melodieen eben so wie die harmonische und polyphone Bearbeitung aus ihrem Gefühle und ihrem christlichen Geiste als ursprüngliche hervorgehen liessen, sehr energisch protestiren.

Dass uns durch die vorliegende Sammlung an anderthalb hundert niederdeutsche Volksmelodieen erhalten sind, ist hoch anzuschlagen; unschätzbar würde dieser Gewinn sein, wenn wir auch die vollständigen Texte dieser Volkslieder besässen. (Wir wissen nicht, was die neuere, von Commer angeführte Sammlung: *„Oude vlaemsche Liedern, uitgegeven door J. F. Willems. Gent, 1848"* — in dieser Hinsicht bietet, da uns das Buch noch nicht zu Gesicht gekommen ist.) Desshalb ist dieser XI. Band der *Collectio Mus. Belg.* nicht bloss für Musikgelehrte, sondern auch für jeden Freund der Tonkunst anziehend. Höchst interessant ist es, zu sehen, was J. Clemens aus den Melodieen durch dreistimmige Bearbeitung gemacht hat, und wie ausserordentlich naiv oft sein Verfahren erscheint, wenn man den Widerspruch der ursprünglichen Texte mit den Worten der Psalmen wahrnimmt. So z. B. Ps. 3: „O Herr, wie mannigfach sind meine Feinde", nach der Weise: *Et reghend end ick werd nat.* Ps. 18: „Die Himmel erzählen", nach der Weise: *Ick had een gestadich minneken* (ein stattlich Liebchen). Ps. 26: „Gott ist mein Licht" — *Ick weet een vrouken amoreus, Si heeft myn herte bevaen.* Ps. 30: *„In te speravi, Domine"* — *Waer mach se syn die alder liefste myn, die ik met ooghen ye aensach.* Ps. 35: *„Dixit injustus"* — *Rosina waar was ongestalt.* Ps. 39: *„Exspectans exspectavi Dominum"* — *Ik quam an eenen danse, daer menich schoon vrouken was.* Auch wirkliche Tanz-Melodieen wurden nicht verschmäht, eben so wenig politische Lieder (Ps. 141: „Ich rief zum Herrn"): *„Mit lusten willen wi singhen ende loven dat Roomsche ryck"* —, wie Trinklieder (Ps. 137: *„Confitebor tibi, Domine"*): *„Die mi eens te drincken gave, ik songhe hem een goed liet."*

Der XI. Band der *Collectio etc.* muss als ein sehr wichtiger Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik willkommen geheissen werden.

Aus Frankfurt am Main.

Ein Wechsel in den Verhältnissen an unserem Theater ist Grund genug, um auch durch diese Blätter weiteren Kreisen bekannt zu werden. Die praktische Wahrheit des alten Spruches, dass viele Köche die Suppe (und wohl auch andere Gerichte) versalzen, hat sich an diesem Institute in kläglicher Weise wieder erprobt. Dass oligarchische Regierungsformen im Grossen und Kleinen in der Regel zum Verderben führen, ist gleichfalls ein eben so alter Erfahrungssatz, wie der, dass Theater nur nach monarchischen Principien zu regieren seien. Dennoch blieben diese alten Lehren bei Reconstituirung des hiesigen Theaters im November 1855 unbeachtet. Es ist doch gar zu verlockend, in irgend einer Sache mit reden zu dürfen, wenn man auch kein Jota davon versteht; die Liebhaberei für dieselbe und wohl auch die redliche Absicht, das möglich Beste für ihr Gedeihen thun zu wollen, helfen ja über alle Klippen hinweg. Der eitle Wahn, als in ein Comite über Kunstsachen gewähltes Mitglied die Berechtigung erhalten zu haben, mit zu rathen, bringt die Dinge über kurz oder lang gewiss dahin, dass sie bald mehr auf dem Kopfe, denn auf den Füssen stehen, dies um so früher, wenn in dieser Corporation kein einziges kunstverständiges Mitglied zu finden, das für die anderen Werth und Bedeutung eines Compasses hat.

Digitized by Google

Am 9. d. Mts. hat eine General-Versammlung der Theater-Actionäre drei Männer aus ihrer Mitte zu fernerer Leitung der Geschäfte gewählt. Es sind die Herren: Dr. von Guaita (Advocat, derselbe sass bereits in dem abgetretenen Directorium), Wilhelm Speyer (Börse-Syndicus) und der Rentner Reuhl.

In diesem Triumvirat sehen wir wenigstens Einen, der vermöge seines künstlerischen Standpunktes den Mitberufenen als Compass dienen kann. Herr Speyer, als Componist in weiten Kreisen geschätzt, befand sich bereits in dem erstgewählten Leitungs-Ausschusse 1855; allein mit der dilettantischen Majorität fortan kämpfen müssend, trat er schon im December 1856 zurück. Nebst umfassenden musicalischen Kenntnissen repräsentirt Speyer zugleich einen Capellmeister, aber einen alten, im Gegensatze zu den jungen, die heutzutage zumeist von Gesangkunst nichts verstehen. Findet sich ja einer aus der jüngeren Generation, der über die blosse Routine hinaus auch ein gebildeter Musiker ist, so ist er doch nur Instrumentalist, und als solcher noch recht oft ohne ästhetische Bildung, welche der Gesammtbildung erst die erforderliche Glasur gibt und zur Leitung grosser Werke befähigt. Leider gehen physiologische Kenntnisse des Sing-Organs und Methodik den meisten der gegenwärtigen Dirigenten im Theater und Concertsaale ab. Aus diesen Gründen hört man die Mehrzahl der Mitglieder einer Operngesellschaft singen, wie ihnen eben der Schnabel gewachsen ist. Dasselbe gilt von den Zuständen der frankfurter Oper, mit dem Unterschiede jedoch, dass trotz allem mit der Classicität daselbst weit mehr noch coquettirt wird, als anderwärts. Ist es nicht wohl gar Blasphemie, wenn man Gluck'sche Opern mit einer Sängerin in der Titelrolle zur Aufführung bringt, die unvermögend ist, irgend einen Ton in ihrer Scala mit Sicherheit anzugeben und festzuhalten, wo in der Intonation Alles, wenn nicht offenbar falsch, so doch zweifelhaft ist, überdies noch jeder Ton tremulirt? Und dieses zerbrochene Gefäss ist nicht etwa erst geworden, es ward als solches bereits 1857 engagirt*). Wer trägt zunächst die Verantwortlichkeit für solche Engagements? — Die allgemeine Klage über so grossen Mangel an geschulten Sängern findet unbezweifelt auch ihren Grund in der Unkenntniss des vocalen Theiles bei den Theater-Dirigenten, daher diese ausser Stande sind, Anfänger mit Rath und That zu unterstützen und sie durch zweckmässige Anstellung in der kleinen Oper für die grosse vorzubereiten. Alles bleibt dem Zufalle und dem willkürlichen Gange der Dinge überlassen.

Wahrlich, der das Regiment antretenden Direction ist keine geringe Aufgabe gestellt. Indess lässt die bekannte Energie der Herren Guaita und Speyer dennoch hoffen, dass in Jahresfrist Manches, vielleicht Vieles schon zum Bessern sich gewandt, demnach Erfreulicheres zu berichten sein werde. Möge es keine Täuschung sein!

Um schliesslich die Dringlichkeit zu zeigen, den bestehenden Zuständen am hiesigen Theater ohne Aufschub ein Ende zu machen, möge noch eine andere Stimme gehört werden. Ein Correspondent der Allgemeinen Zeitung spricht sich darüber in der Nummer vom 10. d. Mts. in folgenden Worten aus: „.... Wenn man die fast trostlosen Zustände bedenkt, unter denen unser Theater in letzter Zeit theils durch unvermeidliche Zufälle, theils durch unerträglichen Histrionen-Uebermuth, zum Theil aber freilich durch einige etwas zu rücksichtslose Maassregeln der Direction selbst hinsiechte, so wird man letzterer, oder wenigstens den leitenden Kräften derselben, das Zeugniss nicht versagen können, dass sie mit Muth und Hingebung gewissenhaft bemüht war, das schwache Schiff vor dem allseitig drohenden Untergange zu bewahren."

Muth, Hingebung und Gewissenhaftigkeit gern zugestanden, sind denn aber diese gewiss löblichen Eigenschaften ohne kunstwissenschaftliche Kenntnisse und Erfahrungen in der Oberleitung eines solchen Instituts ausreichend, zumal es auch in einzelnen Abtheilungen so aussieht, wie oben ohne Schminke dargelegt worden? Man drehe, wende und verhülle die Wahrheit, so lange nur möglich, am Ende muss sie denn doch zu offener Geltung kommen.

A. S.

*) Besehen wir uns diese Dinge beiseits. Eine Sängerin singt heute die Gluck'sche Iphigenie auf Tauris, bekanntlich eine hohe Sopran-Partie, und morgen singt sie den Orpheus vom selben Meister, eine Contro-Alt-Partie, die einstens auch von hohen Bässen, z. B. von Michael Vogel in Wien, mit einigen umgesetzten Noten gesungen worden. In welcher von diesen Rollen ist die Sängerin an den rechten Platz gestellt? In beiden — unmöglich! — Dieselbe Sängerin lässt man noch die Agathe, die Favorite und den Sextus singen, obwohl es mit ihrer Stimme und der Kunst, sie zu gebrauchen, so beschaffen, wie oben gesagt ist. Allein diese Sängerin von vortheilhafter Körperbildung und viel Beweglichkeit auf der Bühne ist der Liebling des kunstverständigen Publicums, der Direction, vielleicht auch noch des Capellmeisters. Wer zweifelt noch an der grossen Nachsicht im frankfurter Theater?

Beurtheilungen.

R. Kündinger, Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 10. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

H. Stiehl, Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 36. Ebendaselbst.

Beide Werke dürfen im Allgemeinen als recht erfreuliche Gaben bezeichnet werden. Die Instrumente sind fast

[*]

Digitized by Google

durchweg ihrer Eigenthümlichkeit entsprechend behandelt, die dankbaren Seiten gern hervorgehoben, Alles klingt recht gut in einander, die thematische Arbeit ist (besonders in dem Trio von Stiehl) gut und zuweilen fein, so dass schliesslich drei ordentliche Spieler bei mässigen Anforderungen einen wohlthuenden, wenn auch nicht bedeutenden, Eindruck mit sich nehmen werden. Die eigentliche melodische Erfindung ist allerdings in beiden Werken nicht reich und fesselnd; dieselbe erhebt sich weder in dem einen noch in dem anderen Trio sehr über das Niveau des schon Gehörten und oft Dagewesenen. Indessen leuchtet doch überall das Streben nach fester, ausgeprägter und wohlklingender Melodie hervor, und schon dies ist anzuerkennen, im Gegensatze zu den absurden, dem musicalischen Wohlklange geradezu hohnsprechenden Bestrebungen der neuesten Schule.

In dem Trio von Kündinger hat uns das Scherzo entschieden den besten Eindruck gemacht. Das pikante und duftige Tongewebe des Hauptsatzes (*Cis-moll*, $^6/_8$-Tact) findet in dem Mittelsatze (*Des-dur*, *C*) einen recht wirksamen und gut angebrachten Contrast. Die Combination des $^6/_8$- und des *C*-Tactes will allerdings hier nicht viel heissen; die Clavier-Partie hätte eben so gut $^6/_8$ beibehalten können. Der erste Satz tritt mit seiner ersten Phrase kräftig genug auf; in der Fortführung jedoch begegnen wir entweder übel angebrachter Sentimentalität oder zu freundschaftlichen Gesinnungen gegen Mendelssohn, der bekanntlich auch zwei Trio's geschrieben hat, die nicht ganz schlecht sein sollen. Ferner hätten wir gewünscht, dass der Componist der durchaus veralteten Manier, nach dem vollständigen Abschlusse des Mittelsatzes in einem Sonaten-Allegro noch einmal eine förmliche brillante Cadenz loszulassen, mit dieser den ersten Theil zu beschliessen, und dann im zweiten Theile, zum Schlusse des ersten Satzes, Alles ganz gemüthlich in die Tonart der Tonica zu transponiren, entsagt hätte. Im Jahre 1859 darf man es sich nicht mehr so leicht machen; hier hört die Bequemlichkeit auf. Durch Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Hiller u. A. sind für das Einzelne der ewigen, unerschöpflichen Allegro-Form so viele neue interessante Combinationen und Wendungen entdeckt worden, dem erfindenden Geiste (der sich eben sowohl in geistvoller Behandlung und Belebung der gegebenen Form wie in anderen Dingen zeigen kann) sind so viele Anhaltspunkte für weiteres Vordringen gegeben, dass wir uns unmöglich mit blosser trockener Recapitulation des tausendmal Dagewesenen — auch wenn es sich bloss um Formen-Schönheit handelt — begnügen können.

Ohne geradezu an das Kündinger'sche anzuklingen, stimmt doch das Stiehl'sche Trio in dem Ganzen seiner musicalischen Haltung so sehr mit jenem überein, dass wir es für überflüssig halten, dasselbe an dieser Stelle einer weiteren eingehenden Besprechung zu unterziehen. Um jedoch nicht ungerecht zu sein, bemerken wir noch, dass Stiehl dem Clavierspieler weniger absichtliche Concessionen macht, wie Kündinger, so wie denn auch in der thematischen Durchführung sich manche feine Züge vorfinden. Das Scherzo ist sehr hübsch; das Finale tritt im Ganzen recht schwunghaft und charakteristisch auf.

—g—.

Johann Michael Mettenleiter.

(Nekrolog.)

Es starb am 11. Februar dieses Jahres, Morgens 8 Uhr, zu Wallerstein im 69. Jahre, nach längerem Kränkeln, vollkommen ergeben in den Willen Gottes Herr Joh. Michael Mettenleiter, fürstlich Wallerstein'scher Secretär, Inspector der fürstlichen lithographischen Anstalt und Chorregent zu Wallerstein. Er war geboren zu Grosskuchen den 29. Januar 1791, kam im Herbste 1799 nach Stadt-Neresheim zu dem dortigen Chorregenten und Lehrer Goll, um die Anfangsgründe in der Musik, besonders im Singen, zu lernen. Am 1. Juli 1801 wurde er im Kloster Neresheim als wirklicher Singknabe aufgenommen. Als im Jahre 1803 das Kloster aufgehoben wurde und an das hochfürstliche Haus Taxis überging, errichtete Se. Durchlaucht der damals regierende Fürst Karl Anselm ein Lyceum, in welchem M. unter den nämlichen Bedingungen wie beim Kloster als Singknabe verbleiben und seine Studien fortsetzen durfte. Er erlernte dabei auch bei dem damaligen Musik-Director Peter Andreas Schmid Clavier und Orgel spielen. Da aber im Jahre 1806 durch die Mediatisirung des fürstlichen Hauses Taxis Neresheim an Baiern überging, so wurde auch das Lyceum aufgehoben. Er trat nun vom Studiren zurück und erlernte bei seinem Vater Joh. Georg Mettenleiter das Uhrmachen. Hauptsächlich wollte er sich der Verfertigung mathematischer Instrumente widmen, als er im Herbste 1807 durch den damaligen Herrn Schul-Director Pater Karl Nack angeregt wurde, um den so eben vacanten Präceptorats- und Lehrer-Dienst in Schloss Neresheim anzusuchen, welcher ihm auch verliehen wurde. Nach dem Tode des damaligen Organisten Pater Magnus Tous wurde ihm auch die Organisten-Stelle übertragen. Als Neresheim 1810 an die Krone Würtemberg überging, wurde er als Musterlehrer aufgestellt, und es wurde ihm laut Decret vom 2. November 1811 gestattet, Schulamts-Zöglinge in Unterricht zu nehmen. Am 2. Mai 1812 wurde er laut Decret als wirk-

Digitized by Google

licher Geometer angestellt. Auch errichtete er in demselben Jahre eine Steindruckerei.

Im Jahre 1818 wurde er von dem durchlauchtigsten Fürsten Ludwig von Oettingen-Wallerstein in dessen Dienst als Lithograph und Hofmusicus berufen und am 25. August 1818 mit pragmatischem Decret, Titel und Rang eines fürstlichen Secretärs angestellt. Im Jahre 1820 erhielt er die Chorregenten-Stelle hinzu, und da 1825 der damalige Capellmeister Amon mit Tod abging, so wurde ihm auch die Direction der fürstlichen Hofcapelle übertragen, welche Stellen er bis zum 1. October 1856 bekleidete, wo er letztere zwei wegen Kränklichkeit niederlegte.

Es erübrigt noch, auf seine musicalische Thätigkeit einen Blick zu werfen. Abgesehen von seinen vielen Bemühungen als Lehrer der Musik, der theoretischen sowohl als praktischen (er bildete für die Hofcapelle und den Chor stets neue und meist vorzügliche Kräfte), abgesehen von seinem glänzenden und deliciösen Violinspiel, von seinem mit aller contrapunktischen Gewandtheit ausgerüsteten Orgelspiel — lag der Schwerpunkt seines Wirkens in der Führung des Tactirstockes, der unter seiner Hand sich wahrhaft in einen Zauberstab verwandelte. Es gibt keine grössere und kleinere Tonschöpfung, welche er nicht in den Concerten der Hofcapelle den entzückten Hörern vorführte. Von den gelungenen Productionen möge der Umstand Zeugniss geben, dass die meisten Hofmusiker auf ihren Instrumenten Virtuosen waren. In der Kirche führte er auf, was er musste; er erglühte für eine Anbahnung einer besseren Kirchenmusik, ganz begeistert war er für die Meisterwerke des Mittelalters; nur die Macht der Verhältnisse war schuld, dass diese Schöpfungen einer frömmeren Zeit nicht tiefere Wurzeln auf dem Musikchor zu St. Alban schlugen. Von seinen Compositionen sind veröffentlicht: Concert-Pieeen für verschiedene Instrumente, namentlich Clavier; darunter sind einige Ihrer K. Hoheit der Frau Fürstin Thurn und Taxis, geborenen Herzogin von Mecklenburg-Strelitz u. s. w., Sr. Durchlaucht dem Fürsten von Wallerstein ehrfurchtsvoll gewidmet und huldvollst entgegengenommen; Ouverturen, Sinfonieen für volles Orchester, Messen, Kirchenstücke, zumeist für Singstimmen allein und durchaus im ernsten Stile, Arrangements grösserer Werke für Blas-Instrumente, Quartette, Duo's, Sonaten, Lieder u. s. w. R. I. P.

Die deutsche Händel-Gesellschaft.

Nachdem vor Kurzem die erste Lieferung von Händel's Werken, das Oratorium Susanna, ausgegeben ist, werden die zweite und dritte Lieferung des ersten Jahrgangs, Acis und Galatea und die Clavier-Suiten enthaltend, im März d. J. zur Versendung kommen. (Wir ersuchen die noch in Rückstand befindlichen Mitglieder, den Beitrag für das zweite Halbjahr bis dahin an uns gelangen zu lassen.) Drei andere, die Oratorien Herakles, Athalia und Allegro, werden noch im Laufe dieses Jahres folgen.

Die Chorstimmen zu dem Oratorium Susanna sind im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen.

Mit der zweiten und dritten Lieferung werden auch zwei neue Haupt-Titel für das Oratorium Susanna nachgeliefert, wovon wir die geehrten Mitglieder vorläufig in Kenntniss setzen, weil es wünschenswerth sein wird, das Werk nicht vor Ankunft dieser neuen Titel einbinden zu lassen.

Wir haben zwei verschiedene Ausgaben hergestellt, eine deutsche und eine englische, die sich dadurch unterscheiden, dass Titel, Vorwort und Index je in deutscher oder englischer Sprache gegeben sind. Wo nicht ausdrücklich das Gegentheil gewünscht wurde, haben wir an die Mitglieder in Deutschland die deutsche, an die in England die englische Ausgabe gesandt, und ersuchen diejenigen, welche es anders wünschen (vielleicht die, welche mehr als Ein Exemplar zeichneten), uns solches möglichst bald mitzutheilen.

Leipzig, am 8. Februar 1859.

Das Directorium.

Der hundertjährige Todestag (der 14. August 1859) des Meisters bietet die Gelegenheit zu einer Feier seines Andenkens dar, die gewiss in allen deutschen Städten durch würdige Aufführungen begangen werden wird. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn dazu Werke, welche jetzt zum ersten Male in Deutschland von der Händel-Gesellschaft veröffentlicht worden, benutzt würden, wozu wir namentlich Acis und Galatea vorschlagen möchten.

L. B.

Aus Bonn.

Den 12. Februar 1859.

Im dritten Abonnements-Concerte dieses Winters bot uns unser hochgeschätzter Dirigent, Herr Albert Dietrich, eine schöne Mannigfaltigkeit musicalischer Genüsse. Die Sinfonie von Gade Nr. 4 hat uns in sehr gelungener Ausführung wahrhaft erquickt und erfreut. Von einer knappen Form wird hier ein reicher Gehalt umschlossen; ein reizvollen Melodieen durchweht, voll von verlockenden romantischen Klängen, mit dem Schmuck schönster Instrumentation ausgestattet, bildet diese Sinfonie ein liebliches Ganze, in dem anmuthiger Scherz und eine ganz eigene heiter gefärbte Wehmuth mit leisen Uebergängen in einander spielen.

Lassen Sie mich nur kurz erwähnen, dass Herr Max Bruch seine kleine, aber sehr ansprechende Composition: „*Jubilate, Amen*",

Digitized by Google

unter dem lebhaftesten Beifalle des Publicums zur Aufführung brachte, und dass in dem Trio-Concert von Beethoven Herr Brambach aus Köln die Clavier-Partie übernommen hatte und ihr auf das trefflichste zu genügen wusste. Mit besonderer Freude aber kann ich von dem überaus günstigen Eindruck berichten, den Fräul. Damke aus Köln gleich mit dem Vortrage der Arie „*Parto*" aus Mozart's Titus hervorbrachte, und hernach in einer Reihe von Scenen aus Gluck's Iphigenie auf Tauris und in der Solo-Partie des „*Jubilate*" noch bedeutend steigerte. Klarheit und Bestimmtheit der Auffassung, Sicherheit und Leichtigkeit in Beherrschung des Tones und edle Einfachheit des Ausdrucks, das sind Eigenschaften, die schon jetzt an ihr zu rühmen sind, und die sich — wir dürfen es mit fester Hoffnung aussprechen — unter so sicherer Leitung immer schöner entwickeln werden. Dass Fräul. Damke sich mit Mozart und — was ihr besonders unseren Dank sichert — mit Gluck bei uns einführte, das sei uns ein Beweis dafür, dass sie nicht die Zahl jener Concert-Sängerinnen zu vermehren gedenkt, die, den Geschmack des grossen Haufens allein berechnend, der echten, wahren Musik nur als einem unvermeidlichen Uebel eine mühsam erzwungene Aufmerksamkeit gönnen. Wahrhaft erfreulich wäre es, wenn die Künstlerin bei ihrem Studium Gluck'scher Musik, von dessen Erfolgen sie uns auf eine so befriedigende Weise zu überzeugen vermochte, treu und fest beharrte, und so sich befähigte, diesem ewig grossen, gewaltigen Meister einst auf der Bühne, dem Heimatsorte seiner Kunst, als würdige Dolmetscherin zu dienen. Fräul. Damke hat hier vornehmlich bei denen, die auf musicalischem Gebiete den Ernst und die Würde der Kunst gewahrt wissen wollen, der schönsten Anerkennung sich zu erfreuen gehabt. Wir wünschen auf das herzlichste, dass diese Anerkennung ihr zugleich Aufforderung sein möge, den künstlerischen Sinn, den sie hegt, als ein theures Gut zu pflegen und zu bewahren. V - - - s.

Aus Mainz.

Die neueste Tonschöpfung unseres talentvollen Capellmeisters Fr. Lux, Coriolan, dramatische Scene für drei Soli, Männerchöre und Orchester, Text von Jos. Laufs, kam als zweiter Theil eines vom mainzer Männergesang-Verein veranstalteten Concertes am 7. d. Mts. im hiesigen Stadttheater unter Leitung des Componisten zur Aufführung, und glauben wir nach der günstigen Beurtheilung, welche dieses Werk hier allgemein gefunden, dazu berechtigt zu sein, der Besprechung desselben in Ihrer geschätzten Zeitung einige Zeilen widmen zu dürfen.

Nach kurzer Instrumental-Einleitung beginnt die Scene mit den Klagetönen der beiden Frauen (Veturia und Volumnia, Mutter und Gattin des Coriolan) über die vom Volke verhängte Verbannung des Coriolan aus Rom, und trägt in Verbindung mit dem instrumentalen Theile durchweg den Charakter einer elegischen Färbung, die in einem folgenden kurzen, aber wirkungsvollen Duette zum höchsten Ausdrucke gelangt. Unterbrochen wird diese Scene durch das Herannahen eines Volkshaufens, welcher den vorigen die unheilvolle Nachricht bringt, dass Coriolan an der Spitze des volskischen Heeres ziehe, um an Rom furchtbare Rache zu nehmen, dass ferner die Abgesandten Roms vom unversöhnlichen Coriolan zurückgewiesen, und die einzige Hoffnung, welche das Volk für die Rettung der Stadt noch hege, in ihren Händen läge, wenn sie durch ihre Bitten und Thränen das Herz des stolzen Siegers zu rühren vermöchten. Mit diesem Chor der Römer beginnt die Entwicklung der dramatischen Handlung; er gibt uns Gelegenheit, sowohl das Talent des Componisten in der Erfindung ansprechender Motive, als auch seine Geschicklichkeit in der Factur mit Vergnügen anzuerkennen. Im Wechselgesang des Chors mit den beiden Frauen werden dem Zuhörer die Verbannung des Coriolan und ihre Folgen mit den lebhaftesten Farben geschildert, und in einem breit angelegten vierstimmigen Satze, der an einzelnen Stellen ohne Orchester-Begleitung seine Kraft entfaltet, erschallen zum Schlusse der ersten Abtheilung die Danksagungen der Römer, die in dieser Scene die beiden Frauen bewogen haben, zur Rettung der Stadt den Coriolan im Lager der Feinde mit ihren Thränen zu bestürmen. Im zweiten Theile befinden wir uns im Lager der Volsker, die im wilden Gewühle des kriegerischen Lebens zum Preise ihres neuen Feldherrn einen feurigen Schlachtgesang anstimmen, der sich sowohl durch Originalität des Charakters und der Instrumentirung als durch frappante modulatorische Wendungen auszeichnet. Nach dieser Scene, zu der Coriolan hinzutritt und seine Anordnungen zum Sturme auf die Stadt in langen Recitativen, untermischt mit kleineren Sätzen des Chors, trifft, langt der Zug der Römer mit den beiden Frauen an, und nach einem sehr effectvollen Ensemble-Satze zwischen Coriolan, Veturia, Volumnia, so wie den Chören der Volsker und Römer wird endlich erreicht, dass Coriolan von seinem Beginnen ablässt und sich selbst der Rettung Roms zum Opfer bringt. Ein lebhaftes Bild der Abwechslung bietet nun der Schlusschor, in welchem bald die jubelnden Chöre der Römer, bald die Verwünschungen der rachedurstigen Volsker zum Ausdruck gelangen und dem ganzen Werke ein würdevolles Ende verleihen.

Für Männergesang-Vereine, die ein höheres Ziel verfolgen als das gewöhnliche, dürfte daher diese Composition eine willkommene Gabe sein, und der mainzer Männergesang-Verein hat dadurch gezeigt, welchen Werth er auf sie legt, dass er nach dem Concerte zu Ehren des Componisten ein feierliches Abendessen veranstaltete und dem Herrn Lux ein werthvolles Geschenk zum Andenken an diesen Abend überreichte.

Die Aufführung selbst war bis auf die schwierigen Ensemble-Sätze der letzten Scene eine gelungene, und das zahlreich versammelte Publicum spendete dem Werke nach jeder einzelnen Nummer rauschenden Beifall. Die Solo-Partieen hatten übernommen Herr Tenorist Zellmann von Köln und unsere hiesigen Opernsängerinnen Fräul. Zum Busch und Fräul. Karg. Die erste Abtheilung des Concertes brachte uns die grosse Leonoren-Ouverture *C-dur* Nr. 3 von Beethoven, die Romanze aus der Euryanthe, vorgetragen von Herrn Zellmann, Variationen für die Flöte von Fürstenau, vorgetragen von Herrn Schulz, Mitglied der Hofcapelle in Wiesbaden, und den Männerchor von Zöllner „Das Gebet der Erde". Auch bei diesen Piecen war der Beifall des Publicums nach jeder einzelnen Leistung ein allgemeiner und zugleich wohlverdienter.

Mainz, den 12. Februar 1859. A.

Aus Prag.

Das dritte Concert des Cäcilien-Vereins, Donnerstag den 3. Febr. 1859, war ein Mendelssohn-Jubiläum zur Erinnerung an dessen 50-jährigen Geburtstag (3. Febr. 1809). Sämmtliche Compositionen waren von Felix Mendelssohn-Bartholdy. I. Abtheilung. 1. Hochzeitsmarsch aus „Sommernachtstraum", Op. 61. 2. Prolog, verfasst von Jos. Bayer. 3 Festgesang „An die Künstler", nach Schiller's Gedicht, für Männer-Chor und Blech-Instrumente, Op. 68. 4. Recitativ und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus", Op. 97. 5. Symphonie Nr. 1 in *C-moll*, Op. 11. II. Abtheilung 6. „Verleih' uns Frieden". Gebet für Chor und Orchester. 7. Zwei Lieder für vierstimmigen Männer-Chor, Op. 50. a) Der Jäger Abschied. b) Wanderlied. 8. Drei Volkslieder von Heine, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 41. 9. Der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und

Digitized by Google

Orchester, Op. 57. — Aus besonderer Gefälligkeit hatten Frau Frey, Fräulein Miek und Fräulein Schmidt ihre Mitwirkung gütigst zugesagt. Von den zehn Strophen des Prologs werden folgende drei auch in weiteren Kreisen besonderen Anklang finden:

Was Bach der Orgel sinnend-ernst vertrauet,
Es klang in Deines Geistes Tiefen nach —
Wie Händel's Chorgesang die Welt erbauet,
Du hast's erkannt, und herrlich riefst Du's wach!
In Dir verjüngte sich die mächt'ge Fülle,
Der strenge Inhalt — doch in mild'rer Hülle.

Doch was der Mondschein spricht zu Wassertiefen,
Was flüsternd sich bewegt im stillen Rohr,
Was in den Blumenkelchen träumt — das riefen
Die Elfenstimmen in sein lauschend Ohr!
Seltsame Wunder, die sein Lied durchzogen
Vernahm er im Gesang der Meereswogen! —

Dein Geist, er wird ein Tröster bei uns bleiben,
Wenn uns im Drang des Neu'n das Herz verzagt;
Er wird uns tren in das Gedächtniss schreiben,
Was jene grossen Meister uns gesagt —
Die Ruh' der Form, der Schönheit stiller Frieden,
Sie sind — sie bleiben uns in Dir beschieden!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Gera. In dem dreissigsten Concert unseres musicalischen Vereins unter Leitung des Musik-Directors W. Tschirch hörten wir die Pianistin Amélie Staps aus Brüssel (*G-moll*-Concert von Mendelssohn, Solostücke von Thalberg und Moscheles), zwei Ouvertnren von Kittl und von Mendelssohn (Melusine), ein Duett und Chor aus Jephta von Reinthaler und als letzte Nummern der ersten und zweiten Abtheilung zwei sehr heterogene Stücke: F. Liszt's Cantate für Männerstimmen „An die Künstler" — und des Fürsten Radziwill „Auferstehungs-Gesang" aus Göthe's Faust.

Darmstadt. Jüngst bei der Feier der silbernen Hochzeit unseres Herrscherpaares hat Se. Königliche Hoheit der Grossherzog dem hier in der Vaterstadt privatisirenden kaiserlich österreichischen Hof-Opern-Capellmeister Wilhelm Reuling die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit Band zu verleihen geruht. Gleichzeitig wurden mit derselben Medaille decorirt die in Diensten des Hofes stehenden Capellmeister Schindelmeisser, Musik-Director C. Mangold und der Concertmeister und erste Contrabassist C. Müller.

Frankfurt a. M. Ungeachtet grosser Mangelhaftigkeit in den Solo-Partieen hat Gluck's Orpheus bei der ersten Aufführung am 12. d. Mts. ob der grandiosen Conception viele der Anwesenden hocherfreut. Die drei Solo-Partieen waren in den Händen der Damen Kessenheimer (Orpheus), Chalupka (Eurydice) und Peters (Amor). Chor und Orchester waren vortrefflich.

Schumann's „Paradies und Peri", erläutert von F. P. Grafen Laurencin, ist der Titel einer Broschüre, welche so eben bei Mathes in Leipzig die Presse verlassen hat, und welche vom Verfasser der Frau Schumann gewidmet wurde.

Dresden. Am 25. Januar fand die erste Aufführung der fünfactigen Oper: „Diana von Solange", Text von O. Prechtler, Musik von Herzog Ernst von Coburg, am hiesigen Hoftheater Statt. Obgleich die Ausführung dieses Werkes eine gelungene zu nennen ist, so war doch der Erfolg nur mässig und die Aufnahme von Seiten des Publicums keine enthusiastische, so dass zu erwarten steht, dass die herzogliche „Diana" ein gleiches Schicksal mit der Naumann'schen „Judith" haben wird. Die Hauptrollen waren durch Frau Bürde-Ney, Herrn Tichatschek und Herrn Mitterwurzer gut vertreten; eben so war auf Ballet, Scenirung und Costume genügende Ausstattung gewandt, weshalb in dieser Beziehung der Direction kein Vorwurf zu machen ist. Bei allem dem ist die Oper nicht schlechter, als eine so genannte deutsche „Capellmeister-Oper".

Nizza. Sophie Crovelli, jetzige Baronin Vigier, hat im hiesigen Theater ein Concert für die Armen veranstaltet und als Hauptperson darin mitgewirkt in Gegenwart des Königs von Würtemberg, des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin, des Herzogs von Carignan, des Grossfürsten Konstantin von Russland u. s. w

Am 20. d. Mts. wird in Lüttich der Geburtstag des Componisten Grétry aufs feierlichste durch grossartige musicalische Feste begangen werden. André Ernest Modeste Grétry wurde am 20. Februar 1741 in Lüttich geboren.

Fräulein Marie Mösner, die durch ihre Leistungen auf der Harfe sich schnell einen Namen gemacht, ist mit Concert-Engagements in fast americanischer Weise in Anspruch genommen; sie spielte am 13. Jan. zum letzten Male im Gewandhaus zu Leipzig, concertirte am 18. Jan. in Erfurt, 21. Jan. in Kassel, 28. Jan. in Amsterdam, 2. Febr. im Haag, 3. Febr. in Rotterdam, 6. Febr. in Utrecht u. s. w.

Um den von dem niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst ausgesetzten Preis für: „Geschichtliche Gemälde" (historische Skizzen) auf dem Gebiete der niederländischen musicalischen Kunst im sechszehnten Jahrhundert, als Material zu einer „Kunstgeschichte", können auch Ausländer sich bewerben. Der Inhalt soll gediegen, in ansiehender Darstellung und im Geiste von „Winterfeld's Beiträgen" gehalten sein. Prämien von 25 Fl. bis 200 Fl., je nach Umfang und Werth des Werkes. Einsendung vor Ende 1859 an den Directorial-Secretär Dr. J. P. Heye in Amsterdam.

Amsterdam. Im dritten Concerte der Gesellschaft „*Felix Meritis*" (7. Januar) spielte der Pianist Herr L. Brassin das Concert Op. 37 von Beethoven, eine Polonaise von Chopin und zwei Stücke eigener Composition und erhielt stürmischen Beifall. Auch sein Bruder, ein Geiger, fand Anerkennung. Die Sinfonie von Gade Nr. 4 und die Oberon-Ouverture wurden trefflich ausgeführt. Mlle. Weyringer sang die grosse Arie der Königin der Nacht aus der Zauberflöte und Variationen über ein Lied von Proch mit Beifall.

Paris. Der Horn-Virtuose Vivier ist auch Dichter; ein Lustspiel: *Un mariage dans un chapeau* ist mit Beifall auf dem Gymnase gegeben worden.

Henri Herz ist von seiner Kunstreise durch Belgien, auf welcher er in Brüssel, Antwerpen, Brügge, Mons, Lüttich gespielt hat, am 3. Febr. wieder in Paris angekommen.

Hector Berlioz hat es übernommen, für den Spielpächter Benazet in Baden-Baden eine Oper in 3 Acten zu componiren; Text von E. Plouvier.

Digitized by Google

Stosseufzer. Jemand, der während seines Lebens viel Musik ausführte und noch täglich diese Kunst übt, sieht mit Bedauern, dass viele Musik-Verleger zu wenig Sorge tragen für einen deutlichen Druck, der meist blass ist und auch sonst viel zu wünschen übrig lässt. Hauptsächlich gehört dahin, dass die Notenlinien und Tactstriche nicht schwarz genug sind. — Ferner fällt es auf, dass nicht genug die bestehende Regel in Acht genommen wird, dass, wenn ein Tact zu Ende ist, die Hülfszeichen von ♯ oder ♮ verfallen und nur die ursprüngliche Vorzeichnung gilt. Bei schlechtem Druck oder schlechter Beleuchtung ist ein überflüssiges ♯ oder ♮ hindernd und leicht zu verwechseln. Je weniger man Druck oder Schrift mit überflüssigen Hülfszeichen beladet, je mehr wird man die Ausführung erleichtern. — Eine andere Klage und Beschwerde des Schreibers dieses ist: die gegenwärtig übertriebenen Tempo's. Es scheint, dass die Tactangeber diesem Uebel mehr und mehr nachgeben; beinahe alle Viervierteil-Allegro's werden *alla breve* genommen und so gecilt, dass alle Deutlichkeit und Schattirung verloren geht und nur ein Gerassel übrig bleibt. Beethoven's grosses Jubel-Finale (fünfte Sinfonie) wird hier in so schnellem Zeitmaasse genommen, dass alles Imposante, welches der Componist gewollt hat, verloren geht.

s'Gravenhage, im Januar. K.

Deutsche Tonhalle.

Indem dieser Verein zur Förderung der Tonkunst, als Bezeichnung seines achten Jahrestages, nachbenannten (den 18.) Preis aussetzt, laden wir deutsche und zwar, wie immer, nur deutsche Tondichter ein, sich dabei zu betheiligen.

Der Verein setzt nämlich den Preis von 3 Ducaten auf eine „Sonate für Violoncell und Clavier in vier Sätzen" hiedurch aus; mit dem besonderen Bemerken, dass die Ausführung nicht den Standpunct des Virtuosen bedingen solle; und anberaumt das nicht zu verlängernde Ziel zur Einsendung der Bewerbungen auf den letzten Tag des Monats Juli d. J.

Die Bewerbungen, in Partitur und gut geheftet, sind mit einem Brief zu begleiten, in welchem der Verfasser sich nennt und auf dessen Aussenseite er denjenigen Meister namhaft macht, welchen er als Preisrichter wählt; auch ist diesem Brief ein deutscher Spruch aufzusetzen und mit eben demselben Spruche die Partitur zu versehen.

Weitere, auch hier geltende, Bedingungen enthalten die Vereins-Satzungen, welche auf kostenfreies Verlangen bei uns zu beziehen sind.

Mannheim, im Februar 1859.

Der Vorstand.

Den Bericht aus Köln über die öffentliche Sitzung des städtischen Sing-Vereins am 16. d. Mts. und über das Concert des kölner Männer-Gesangvereins am 17. d. Mts. zum Besten des Schiller-Vereins zu Marbach müssen wir wegen Kürze der Zeit auf die nächste Nummer versparen.

Köln, den 18. Februar 1859.

Die Redaction.

Ankündigungen.

Musicalien-Novo
aus dem
Verlage von FRITZ SCHUBERTH in Hamburg.

Abt, Franz, Drei Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Pianof. Op. 150. Nr. 1. Was keine Zunge spricht. 5 Sgr.
Op. 150. Nr. 2. Liebesbotschaft. 7½ Sgr.
„ 3. Frühling im Herzen. 7½ Sgr.

Emmerich, Robert, 3 Salonstücke (Barcarole, Capriccietto, Nocturno) für Pianoforte. Op. 10. 15 Sgr.

Gericke, Richard von, 2 Lieder für eine Singstimme (Mezzo-Sopran oder Bariton) mit Pianoforte:
a) Wanderers Nachtlied. 5 Sgr.
b) Ich wollt', ich wär' ein Vöglein. 5 Sgr.

Hering, Karl, Duo-Serenade für 2 Violinen (in der ersten Lage spielbar). Op. 35. 15 Sgr.

Krug, D., Abendgedanken. Nocturne romantique p. P. Op. 109. 10 Sgr.

Osten, F. von, Transcriptions pour Piano:
Nr. 1. Air russe (Der Liebe Erwachen) de Gourileff. Op. 13. 10 Sgr.
„ 2. Deux Romances de John Field. Op. 14. 10 Sgr.
„ 3. Chant favori de H. Weidt (Wie schön bist Du). Op. 15. 10 Sgr.
„ 6. La Rose de Spohr (Rose, wie bist du reisend und mild). Op. 16. 10 Sgr.

Sammlung russischer Romanzen und Volkslieder für eine Singstimme mit Pianof. (russischer und deutscher Text):
Nr. 37. Warlamoff, Nachtgedanken. 7½ Sgr.
„ 38. — — Bleile. 5 Sgr.
„ 39. — — Nachtigall mein Bote. 7½ Sgr.
„ 40. — — Weil', o weile. 5 Sgr.
„ 41. — — Lied eines Räubers. 10 Sgr.
„ 42. — — Trost in Ruhe. 5 Sgr.
„ 43. — — Thränen. 7½ Sgr.
„ 44. — — Am Fenster. 7½ Sgr.
„ 45. — — Entschwunden. 7½ Sgr.
„ 46. — — O kehrt zurück! 5 Sgr.
„ 47. — — Trennungsschmerz. 7½ Sgr.
„ 48. Dargomijsky, Herzensmädchen. 7½ Sgr.
„ 49. Paufler, Vision. 7½ Sgr.
„ 50. Kotschubei, Sagt's ihr. 5 Sgr.
„ 51. Bulachoff, Sie ist nicht mehr. 5 Sgr.
„ 52. — — Ich will nicht. 5 Sgr.
„ 53. Bachmetieff, Klage eines Jämschick. 5 Sgr
„ 54. — — Der Kosakin Wiegenlied. 5 Sgr.
„ 55. Derfeldt, Freundschaft. 5 Sgr.
„ 56. Markewitsch, Bitte. 5 Sgr.
*„ 57. Werstowski, Lied des Unbekannten. 7½ Sgr.**
*„ 58. — — Lied des Tarop. 7½ Sgr. **
*„ 59. — — Ballade. 7½ Sgr. **
** Aus der Oper: Ascold's Grab.*
„ 60. Glinka, Waisenlied aus der Oper: Das Leben für den Czaar. 10 Sgr.
„ 61. — — Barcarole. 10 Sgr.
Die ganze Sammlung mithin 5 Thlr. 17½ Sgr.

Tedesco, Ignaz, Réverie-Nocturne p. Pfte. Op. 90. 2me. Edit. 15 Sgr.

Weidt, Heinr., Der Spielmann und sein Kind. Duett für Bariton und Bass mit Pianoforte. Op. 43. 15 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 9. KÖLN, 26. Februar 1859. VII. Jahrgang.

Inhalt. Das Geheimniss der neuesten Schule der Musik von E. Sobolewsky. Von Bernhard Scholz — Zwei Stellen aus Liszt's „Idealen". Von S. & B. — Aus Basel (Abonnements-Concerte). Von —n. — Musicalische Zustände in Speyer. Von F. — Schiller-Concert des kölner Männer-Gesangvereins. — Siebentes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Städtischer Sing-Verein, Fräul. Christine Sauset, Theater, Max Bruch — Barmen — Weimar — Wien).

Das Geheimniss der neuesten Schule der Musik von E. Sobolewsky.

Unter diesem Titel ist im Jahre des Heils 1859 ein kleines, sehr hübsch gedrucktes Büchlein erschienen. Wenn ich gleich kein Freund jener Schule bin, die sich von den anderen hauptsächlich dadurch unterscheidet, dass nichts in ihr zu lernen ist, so war ich doch recht begierig, das Geheimniss kennen zu lernen, welches uns durch diese Schule offenbart werden soll. Ich kaufte also besagtes Büchlein; es ist mir aber beim Durchlesen desselben seltsam genug ergangen. Vor Allem habe ich bereits auf der ersten Seite und später noch öfter daraus entnommen, dass Herr Sobolewsky die Berliner Kritischen Briefe über die Tonkunst (1760) gelesen hat, und mich recht sehr an dem Wohlgefallen des genannten Herrn über seine eigene Belesenheit erbaut. Dann habe ich noch Gelegenheit gehabt, eine Menge besonders neuer Dinge in dem Schriftchen zu entdecken, von denen weiter unten einige angeführt werden sollen. Nur das Geheimniss der neuesten Schule blieb mir bis gegen Ende das, was es war — ein Geheimniss. Da fand ich auf der vorletzten Seite die Worte: „Was ist denn nun wohl das Geheimniss der neueren Schule?" (Herr Sobolewsky hat ganz Recht, wenn er von seinen Lesern bis dahin voraussetzt, dass Keiner von allen auch nur eine Ahnung von der Lösung dieser Frage habe.) Darauf erfolgt dann die Antwort: „Sie muss mehr wissen, als diejenige, welche sich heute die ältere nennt." Dieser goldene, inhaltschwere Satz ist natürlich mit gesperrter Schrift gedruckt. Zur Erläuterung fügt nun Herr Sobolewsky die Anforderungen bei, die er an die Jünger der neuesten Schule stellt; es sind genau dieselben, welchen auch bisher jeder ordentliche, schaffende Musiker entsprechen sollte, und welchen, wenn man von den Werken auf ihre Urheber schliessen darf, die Anhänger der neuesten Richtung am allerwenigsten zu entsprechen vermögen. Es ist daher in doppelter Beziehung sonderbar, dass Herr Sobolewsky von denselben verlangt oder sagt, sie müssten mehr wissen, als die Jünger der alten Schule. Den Schluss der Broschüre bilden die denkwürdigen Worte: „*Il est impossible, que tous les esprits prennent la même direction* (man sieht, Herr Sobolewsky versteht auch Französisch)*: leur marche differe comme le vol des oiseaux* — Alle aber schwingen sich nach oben, der Sonne entgegen, und huldigen dem ewigen Axiom: Harmonie!" —d. h. mit anderen Worten: singe und schreibe Jeder so gut und so schlecht er kann und mag: — es ist Alles gut!

„Harmonie" ist das letzte Wort des Herrn Sobolewsky; er muss es — wie man will — sehr viel und sehr wenig lieben, denn er missbraucht es an zahllosen Stellen seines Büchleins. Da lesen wir unter Anderem: „Jede Gestalt hat Form; diese, sei sie, welche sie wolle, ist gut, wenn ihre Theile in einem harmonischen Verhältnisse stehen." Wenngleich Herrn Sobolewsky für seine Entdeckung, dass jede Gestalt Form habe, Dank gebührt, so muss ich doch gestehen, dass ich nach seiner Erklärung, wann eine Form gut sei, gerade so klug wie vorher gewesen bin. Herr Sobolewsky möge doch die Güte haben, näher zu erklären, was er unter der „Harmonie der Theile einer Form" versteht, und ob vielleicht nach seiner Meinung auch die Theile einer symphonischen Dichtung von Liszt in einem harmonischen Verhältnisse stehen. Eben so nichtssagend und albern ist uns der darauf folgende Satz erschienen: „Jede Verbindung von Tönen ist richtig, wenn sie unter sich und in Bezug auf das Vorhergehende und Nachfolgende in einem harmonischen Verhältnisse stehen; ob sie in der Accordenlehre zu finden oder nicht, ist gleichgültig!" Durch den letzten Zusatz scheint Herr Sobolewsky sogar jede Gesetzmässigkeit für die Accordenfolge zu läugnen. Für die Vocal-Composition weiss Herr Sobolewsky ebenfalls nichts Weiteres als den

Digitized by Google

Gemeinplatz anzuführen, dass es auf jeder wieder auf die Harmonie ankomme, in welcher Text und Musik stehen müssen. Er zieht Pag. 26 erschreck..ch gegen schlechte Declamation zu Felde, als ob ihm da Jemand widersprechen wollte, fürchtet jedoch dennoch (Pag. 27), missverstanden zu werden, und giht eine Anweisung, wie er verstanden sein will. Daraus verdient denn, und wäre es nur wegen des Stils, folgender Ausspruch hervorgehoben zu werden: „Wir müssen in unserer Scala bleiben, die uns wenn auch nicht angeboren — denn die alten Griechen hatten und einige wilde Völker haben eine andere Scala, so, dass deren Gesänge ein Europäer eben so wenig auf Noten setzen kann, als den Gesang einer Lerche oder Nachtigall —, dies heisst aber nicht, du hast das Recht, die Sylben, welche man beim Sprechen als lange fühlt, auf schlechte Tacttheile zu stellen, oder das Wort, welches einen Accent hat, nicht durch einen geeigneten Ton hervorzuheben." (!!)

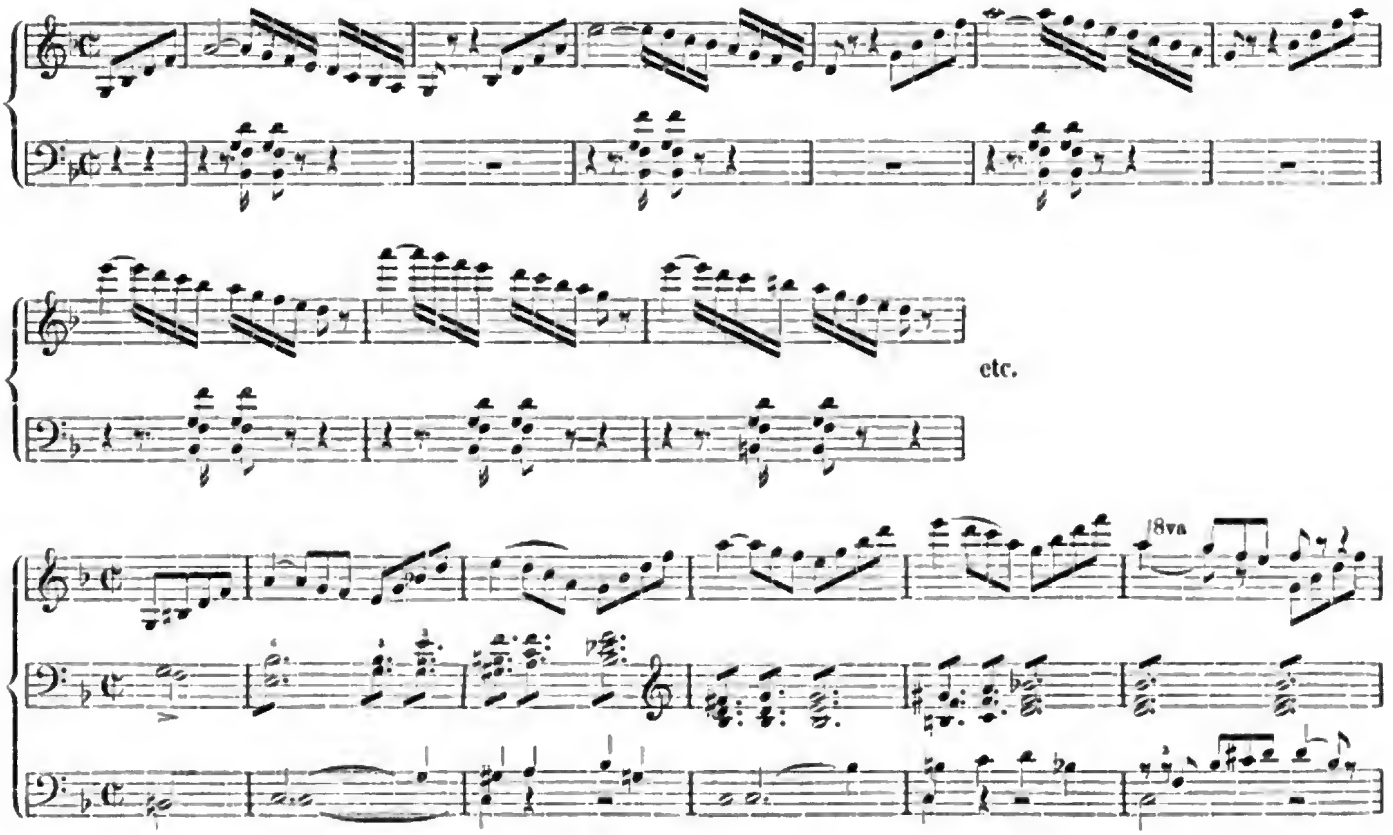
Es sei genug! Wer mit Sobolewsky empfinden will, wie sich der erste Keim der Musik als: „Ich fühle", äussert, und dieses Gefühl, sofern es ein kräftiges ist, gleich einem magnetischen Fluidum die Nerven durchwogt und sich sodann „natürlicher Weise durch den Kehlkopf entlädt", der möge 27 Kreuzer an Herrn Sobolewsky's Schrift hängen und sie wo möglich ganz durchlesen. Wen die Schrift nicht zu erleuchten und zu belehren vermag, den wird sie doch sicherlich für 27 Kreuzer amusiren.

Nürnberg, den 18. Februar 1859.

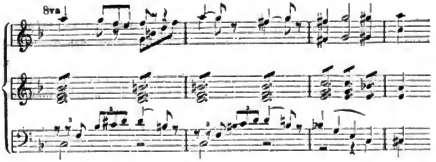
Bernhard Scholz.

Zwei Stellen aus Liszt's „Idealen".

Wir geben diese Stellen als Beitrag zur Lösung der in der Neuen Zeitschrift für Musik ausgeschriebenen Preisfrage über die Erweiterung der Harmonik durch die neueren Meister. Da eine Beispiel-Sammlung ein treffliches Material für die Preisbewerber sein wird, so werden ähnliche Einsendungen, wie die gegenwärtige, willkommen sein. Wir sind gern bereit, den Zweck, die Fortschritte der neueren Harmonik zur Evidenz zu bringen, nach Kräften zu fördern.



Digitized by Google



Wir können unseren Lesern alles Ernstes versichern, dass sich diese Stellen in der symphonischen Dichtung „Die Ideale“ von Liszt wirklich vorfinden. S. & B.

Aus Basel.

Den 16. Februar 1859.

Die hiesigen Abonnements-Concerte nehmen unter denjenigen der schweizerischen Hauptstädte, sowohl in Betreff der Orchester-Leistungen als auch hinsichtlich der Mitwirkung fremder Kunst-Notabilitäten, unbestritten den ersten Rang ein; ja, es dürfte im benachbarten Süddeutschland wenig grössere Städte geben, in denen eine gleiche Anzahl gediegener Concerte zu Stande kommt, wie gerade in Basel.

Noch in keiner Saison waren diese Abonnements-Concerte so stark besucht, wie in der diesjährigen, deren Ausstattung vorzugsweise durch die Mitwirkung der Frau Nissen-Saloman eine glänzende wurde. Die geschätzte Künstlerin trat in vier Concerten auf, in denen sie durch ihr eben so reichhaltiges als werthvolles Repertoire, das sich über alle Gebiete der Kunst von der Kirchen-Arie des Stradella bis zu Verdi's Traviata ausdehnt, und durch ihre hervorragenden Leistungen dem kunstsinnigen Publicum eine Reihenfolge mannigfaltiger und ausgezeichneter Genüsse bot. Vor ihr traten in mehreren Concerten Fräul. Rutschmann und Frau Rieder-Schlumberger auf; erstere eine gute dramatische Sängerin, seither leider gestorben; letztere eine Repräsentantin der französischen Schule und speciel Coloratur-Sängerin. Sodann die am Rheine so gefeierte Fräul. Auguste Brenken, von der vorjährigen Saison her bei uns in gutem Andenken stehend. Auffallend war in diesem Winter das Ausbleiben von Virtuosen, die früher auf ihren Kunstreisen nach Süddeutschland Basel stets zu berühren pflegten.

Das Orchester leitete mit gewohnter Sicherheit Herr Musik-Director Reiter, dem Basel sein musicalisches Aufblühen ausschliesslich zu verdanken hat. Ausser den hervorragendsten Werken von Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert und Schumann gelangten zwei neue Sinfonieen zur Aufführung: „Der Ocean“ von Rubinstein, ein Werk, das zwar in seinen Einzelheiten anspricht, im Ganzen jedoch kaum einen tiefer gehenden Eindruck zu hinterlassen im Stande ist, und eine Manuscript-Sinfonie unseres Coneertmeisters Höfl, die, leicht fasslich, allgemein ansprach. Das reiche Gebiet der Ouverturen war vertheilt unter: Beethoven, Leonore, Fidelio; Cherubini, Anakreon und Medea; Cimarosa, Heimliche Ehe; Gluck, Iphigenie; Mozart, Figaro und Schauspiel-Director; Mendelssohn, Athalia und Melusine; Rossini, Tell und Elisabeth; Spohr, Jessonda; Spontini, Cortez; Weber, Euryanthe und Beherrscher der Geister. Neu war die unter Leitung des Compouisten gespielte Ouverture zur Oper „Tordenskjold“ von Saloman. Von grösseren Ensemblestücken wurden aufgeführt; die Egmont-Musik, der dritte Act aus Gluck's Iphigenie in Aulis, Beethoven's Meeresstille und glückliche Fahrt und das Lorelei-Finale von Mendelssohn. Auf dem Gebiete der Kammermusik sind zu erwähnen das Nonett von Spohr, Mozart's Adagio für Clarinette und Hörner und das Trio-Coneert von Beethoven. Die eigentlichen Kammermusik-Soireen bleiben auf den Schluss der Concertsaison verlegt.

Im Monat Juli wird das allgemeine schweizerische Musikfest in Basel abgehalten werden, wofür bereits einige Künstler ersten Ranges engagirt worden sind und womit gleichzeitig eine Händel-Feier wird verbunden werden. —n.

Digitized by Google

Musicalische Zustände in Speyer.

Den 12. Februar 1859.

Die Hälfte des Winters oder, wie ein Grossstädter sagen würde, der Winter-Saison ist vorüber; da lässt sich schon über gesellschaftliches, musicalisches oder sonst künstlerisches Leben einer Stadt ein Urtheil fällen und Bericht erstatten. Hat auch das musicalische Leben Speyer's mehr einen privaten als öffentlichen Charakter, so wird doch eine leidenschaftslose, das Gute anerkennende und das Mangelhafte oder Wünschenswerthe heraushebende Besprechung nicht nur keinen Anstoss finden, sondern im Interesse sowohl der musicirenden Welt als des geniessenden Publicums am Platze erscheinen. Im Ganzen wird in Speyer viel Musik getrieben, und gälte es, statistische Notizen darüber zu geben, die Zahl der grösseren und kleineren Vereinigungen zu musicalischen Zwecken würde immerhin für die Grösse unserer Stadt stattlich genug ausfallen. Dom-Chor, protestantischer Kirchen-Gesangverein, Cäcilien-Verein, Liedertafel, Musik-Kränzchen, daneben noch manche Privatcirkel für Männer-Quartette, Oratorien, Streich-Quartette, und die musicalischen Productionen unserer studirenden Jugend — das ist ja wohl eine hübsche Summe von Vereinen und Gelegenheiten, die musicalischen Kräfte und Talente zu entfalten und zu üben; und doch ist kein rechtes Leben, doch werden die vorhandenen Kräfte nicht gehörig benutzt, um etwas zu leisten, was mehr ins Grosse und Allgemeine ginge und was die allgemeine Betheiligung aller Gebildeten in Anspruch nähme; doch ist alles Musiciren noch zu sehr auf einen kleinen Kreis von Theilnehmern und eben darum auch auf ein kleineres Gebiet der Musik selbst beschränkt. Wenn wir es unternehmen, Hoffnungen und Wünsche und unsere Absicht auszusprechen, wie darin eine Aenderung zum Besseren einzuleiten wäre, so thun wir es nur in Uebereinstimmung mit manchen Aenderungen, die innerhalb einzelner der oben genannten Vereine gerade in der letzten Zeit herbeigeführt worden sind, und mit Rücksicht auf diese Vereine.

Die Privatcirkel liegen natürlich von selbst ausser unserem Bereiche, aber auch der Dom-Chor und der protestantische Kirchen-Gesangverein kommen hier nicht in Betracht; sie dienen ihrem Zwecke und jeder auf seine Weise gut und zur Erbauung ihrer Glaubensgenossen beitragend. Der protestantische Kirchen-Gesangverein hatte zwar noch vor einem Jahre neben dem Zwecke, die Gottesdienste durch seine Gesänge zu verherrlichen, noch den weiteren, geistliche Oratorien der Gemeinde vorzuführen, und man denkt noch mit Dankbarkeit und Vergnügen an den Genuss, den die heiligen Töne des Händel'schen Messias und des Mendelssohn'schen Psalmes gewährten. Aber wir hören, dass der Verein diesen Zweck aufgegeben habe und auf die Kirchenchöre allein sich beschränken wolle. Freilich erfuhr er von Seiten der Gemeinde nicht die Unterstützung und Theilnahme, die er verdiente, und Mancher, der sich zu den Gebildeten zählt und von Kunst und Musik zu reden weiss, folgte der so liberalen Einladung des Vereins zu seinen Productionen nicht und versäumte die Gelegenheit, so reine und edle, erhabene Musik zu hören, und zwar in einer wenn auch nicht vollkommenen — das ist ja bei keiner Dilettanten-Musik der Fall —, aber in einer recht guten Ausführung. Wir müssten es bedauern, dass dieser Verein seine grössere Aufgabe nicht mehr verfolgt, und müssten den Wunsch aussprechen, er möge trotz der geringen Theilnahme seine Arbeit im Gebiete der Oratorienmusik wieder aufnehmen, wenn nicht die Aussicht wäre, dass der Cäcilien-Verein mehr als bisher dieses Gebiet auch zu dem seinigen machte und so die Lücke ausfüllte, die jetzt in unserem musicalischen Leben herrscht. Denn eine Lücke ist es — wenn es auch Viele nicht glauben und noch Mehrere nicht begreifen wollen —, wenn in einer Stadt wie Speyer mit den daselbst vorhandenen Kräften nicht die Oratorienmusik vorzugsweise gepflegt wird, als die Musik, die gerade den Dilettanten am leichtesten zugänglich und ausführbar, und durch ihren meist biblischen Inhalt am würdigsten ist, gesungen zu werden. Es wird ja wohl für unsere Pfalz auch wieder eine Zeit kommen, da die Musikfeste solche Musik uns vorführen und uns auffordern werden, sie zu pflegen.

Doch wir haben schon angedeutet, dass die Lücke, von der wir reden, durch den Cäcilien-Verein künftig mehr als bisher ausgefüllt werden soll. Dieser Verein ist leider zu wenig gekannt und unterstützt, und hält im Grunde nur durch die Begeisterung einiger weniger Musikfreunde zusammen, die mit ihren kleinen Kräften immerhin noch genug leisten und den Mitgliedern des Vereins von Zeit zu Zeit einen wirklichen Genuss bereiten. Er hat sich eine grosse, ja, für unsere gegenwärtigen Mittel fast zu grosse Aufgabe gestellt: Pflege der Vocal- und Instrumental-Musik in allen ihren Gattungen. Wir hörten da früher Ouverturen mit vollem Orchester, Oratorien dessgleichen, Trio's und Quartette der besten Meister, Lieder und Ensemblesätze, ja, ganze Acte und Opern. Es gab Zeiten, wie man uns erzählt, wo die Productionen recht wacker gingen und auch von verwöhnten Ohren angehört werden konnten. Es gab aber auch Zeiten, wo es sich zeigte, dass man zu viel gewagt, und der Musikfreund wünschte manchmal ein mangelhaftes Orchester lieber ganz weg, um den meist gut geübten Gesang desto wohlthuender auf sich wirken zu lassen.

Digitized by Google

Blicken wir auf die Concerte dieses Winters zurück, und vorwärts auf das, was wir zu erwarten haben, so ist eine weise und vernünftige Beschränkung wahrzunehmen. Das Cäcilien-Fest brachte uns eine Ouverture, einige Lieder und Männer-Quartette und das Lied von der Glocke, von Clavier und mehrstimmigem Streich-Quartette begleitet. Weiter sollte man nicht gehen, wenn man einmal die Mittel nicht hat, das ganze Orchester gut zu besetzen. Die Violinen, Celli und Bässe geben dem Chor Halt und Kraft, und wenn, wie das ja doch auch immer mehr durchdringen wird, vorzugsweise Händel'sche Musik gewählt wird, so genügt dies bei der einfachen Instrumentation Händel's vollkommen. Auf gleiche Weise wurde die „Schöpfung" von Haydn aufgeführt, welche mit sehr grossem Beifalle aufgenommen wurde.

Eine neue Kraft erhält der Cäcilien-Verein durch die Liedertafel, die mit ihm erst vor wenigen Tagen zu gemeinsamem Wirken sich verbunden hat, und die selbst erst in neuer Form aus dem früheren Liederkranze hervorgegangen ist. Sie pflegt den Männergesang und vereint die besten Kräfte unserer Stadt; ihre Mitwirkung bei den Concerten wird uns manchen Männerchor in möglichst vollendeter Form und dadurch in den Cäcilien-Verein einige Abwechslung bringen.

Wir glaubten diese Zeilen in so fern in diesen vielgelesenen Blättern mittheilen zu müssen, als sich viele Städte in demselben Zustande befinden, wie die unsrige, und dieselben es eben so wenig wie wir zu wirklich befriedigenden künstlerischen Leistungen bringen werden, wenn sie nicht mit weiser Berücksichtigung ihrer Mittel sich auf ein engeres Gebiet musicalischer Aufführungen beschränken und alle ihre Kräfte dazu vereinigen. Gesang-Vereine, wenn sie nicht bloss der Unterhaltung für den Augenblick dienen, sondern ein ernstes Ziel mit Beharrlichkeit verfolgen, können unendlich viel für die musicalische Bildung und Veredlung der Kunstgenüsse wirken. *F.*

Schiller-Concert des kölner Männer-Gesangvereins

im grossen Gürzenichsaale,

unter Leitung des königl. Musik-Directors Herrn Franz Weber.

Donnerstag, den 17. Februar 1859.

Der kölner Männer-Gesangverein hat in diesem Winter keine Abonnements-Concerte veranstaltet, dagegen durch das Monster-Concert am 17. d. Mts. ein glänzendes Zeugniss seines Wirkens und Strebens gegeben, wobei er zugleich seinen so oft und so erfolgreich bewährten Sinn für Unterstützung vaterländischer Zwecke von Neuem offenbarte, indem er den Ertrag des Concertes für den Verein bestimmte, der in Marbach, dem Geburtsorte Schiller's, dem Dichter ein Denkmal errichten will.

Der Verein hatte nicht nur hiesige, sondern auch auswärtige berühmte musicalische Kräfte zur Mitwirkung veranlasst, so dass das Programm ein sehr reiches, ja, übereiches war. Unter den sechszehn Nummern desselben befanden sich an grösseren Instrumental- und Vocal-Werken F. Ries' Ouverture zu Don Carlos, Violin-Concert von F. Mendelssohn-Bartholdy, Romanze und Rondo aus Chopin's Clavier-Concert in *E-moll*, Schiller's Dithyrambe für Soli, Männerchor und Orchester von Julius Rietz, das zweite Finale aus Wilhelm Tell von Rossini und Mendelssohn's Festgesang „An die Künstler".

Berichten wir ferner, dass Fräulein Bochkoltz-Falconi die Cavatine aus Semiramis von Rossini, die Siciliana von Pergolese und die glänzenden Variationen sang, die Hummel für die Malibran geschrieben; dass Herr Concertmeister Ferdinand David aus Leipzig ausser dem genannten Concerte noch sein Andante und *Scherzo capriccioso* spielte, Herr J. Allfeld vom hiesigen Stadttheater Mozart's „O Isis und Isiris" sang und der Männer-Gesangverein ausser den erwähnten Sachen mit grossem Orchester noch fünf Lieder ohne Begleitung vortrug — so wird man gestehen, dass das Publicum nicht mehr verlangen konnte. Dass es aber im gedrängt vollen Saale und der Galerie mit gespannter Theilnahme den Vorträgen folgte (nur ein kleiner Theil verliess beim Beginn des letzten, oft gehörten Stückes „An die Künstler" den Saal) und sie mit rauschendem Beifall begleitete, war eine deutliche Kundgebung der Befriedigung desselben durch die Trefflichkeit der Leistungen.

Auch war die Anordnung des Programms recht zweckmässig und sinnig, indem die vier Werke, zu denen Schiller'sche Poesie die Tonsetzer veranlasst hatte, Anfang und Ende jeder Abtheilung bildeten: in der ersten Ries' Ouverture zu Don Carlos und Rietz's Dithyrambe, in der zweiten Rossini's Rütli-Scene aus Wilhelm Tell und Mendelssohn's Festgesang auf die schöne Mahnung Schiller's an die Künstler: „der Menschheit Würde zu bewahren, die in ihre Hand gegeben."

Von den Solo-Vorträgen nahmen diejenigen des Fräuleins Anna Bochkoltz-Falconi die erste Stelle ein. Wir haben uns über die eminenten Eigenschaften dieser Gesanges-Künstlerin bereits wiederholt ausgesprochen, und fügen dem Gesagten nur bei, dass ihre Leistungen in dem Concerte am 17. d. Mts. in den verschiedensten Gattungen — Cavatine aus Rossini's Semiramis, einst einer Glanzpartie von Henriette Sontag, Siciliana von Pergolese und auf allgemeinen Wunsch Wiederholung der Hummel'schen Variationen — unser Urtheil in hohem Grade befestigt

Digitized by Google

haben. Fräulein Falconi riss natürlich zu begeistertem Applaus und wiederholtem Hervorruf hin.

Herr Concertmeister David spielte Mendelssohn's Violin-Concert mit Ton und Vortrag, nur schien uns der letztere im ersten Allegro zuweilen etwas manierirt, zumal bei einigen Ritardando- und Diminuendo-Stellen, in denen das Pianissimo uns an jenen Hornisten erinnerte, der zuletzt, um es dem Dirigenten recht zu machen, gar nicht blies und damit endlich dessen Zufriedenheit erlangte. Freilich trug unser Standpunkt — wir meinen den materiellen, der etwas weit nach hinten hin in den langen Saal fiel und desshalb vielleicht einige Aehnlichkeit mit dem „überwundenen" haben mochte — wohl hauptsächlich die Schuld, dass uns vieles entging, das wir von unseren hiesigen Violinisten voriger und gegenwärtiger Zeit klangvoll und eindringlich zu hören gewohnt sind. In einem kleineren Salon bemerkten wir indess an Herrn David's Spiel keineswegs einen Mangel an kräftigem Strich, müssen aber wünschen, dass er den Ton nicht forcire, indem dabei die materiellen Mittel, wodurch er hervorgebracht wird, sich zu sehr bemerklich machen.

Herr Breunung spielte die zwei letzten Sätze aus Chopin's *E-moll*-Concert ganz trefflich; dass von den feineren Nuancen in der Romanze und selbst von der glänzenden Bravour im letzten Satze den entfernter Sitzenden Manches verloren ging, war die Folge des Locals, das für alle Solo-Instrumente und besonders für den Flügel zu gross ist.

Der kölner Männer-Gesangverein bewährte Kraft und Schwung in den grossen Chorgesängen mit Instrumental-Begleitung und behauptete seine alte Meisterschaft im Ausdruck des Zarten, Gefühlvollen und Anmuthigen in den Liedern ohne Begleitung, wobei auch bei den Solostellen die angenehme, echt lyrische Tenorstimme des Herrn Göbbels aus Aachen und die sonore Bassstimme des Herrn Allfeld von hier (Arie „O Isis!") recht schön zur Geltung kamen. Die Lieder wurden alle lebhaft applaudirt; „Die Wacht am Rhein", componirt von Musik-Director Wilhelm in Crefeld, rief einen patriotischen Beifallssturm hervor, der die Sänger zur Wiederholung der beiden letzten Strophen nöthigte.

Herr Musik-Director Weber leitete das Ganze mit gewohnter Energie und Tüchtigkeit. Er und der Vorstand haben sich sehr verdient um die gute Sache gemacht. Die Einnahme muss bedeutend gewesen sein, da das Local in allen seinen Räumen ganz gefüllt war.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Dinstag, den 22. Februar 1859.

Programm. Erster Theil: 1) Ouverture zu den Abenceragen von Chornbini; 2) Arie aus der Oper Aëtius von G. F. Händel, gesungen von Herrn Jul. Stockhausen; 3) „Ich lasse dich nicht", zweichörige Motette von J. Christoph Bach; 4) Concert für Pianoforte mit Orchester (I. Satz), componirt und gespielt von Herrn Ang. Dupont, Professor am Conservatoire zu Brüssel; 5) Arie aus *La Fête du village* von Boieldieu, gesungen von Jul. Stockhausen; 6) *La Pluie de Mai* und *Staccato perpétuel*, componirt und gespielt von Aug. Dupont; 7) Lieder von F. Schubert, gesungen von J. Stockhausen. — Zweiter Theil: Die neunte Sinfonie von L. van Beethoven.

Wie man sieht, war die Hälfte des Concertes dieses Mal ausnahmsweise den Vorträgen einzelner Künstler gewidmet, was durch das zum Theil zufällige Zusammentreffen der Herren Dupont aus Brüssel und Stockhausen aus Paris in Köln, der westlichen Pforte des musicalischen Deutschlands, veranlasst wurde. Wenngleich wir nicht wünschen, dass dies zur Regel werde, so war doch die diesmalige Ausnahme nicht nur vollkommen gerechtfertigt, sondern die Abonnenten müssen und werden sicher der Direction sehr dankbar sein, dass sie ohne pedantisches Zögern die Gelegenheit ergriffen hat, ihnen den seltenen Genuss der Vorträge von Künstlern zu verschaffen, die den höchsten Rang in ihrem Fache einnehmen. Wenn die Virtuoserei in ihrer Ausartung mit Fug aus den Concertsälen, wo man die Tonkunst um ihrer selbst willen pflegt, verbannt wird, so ist dagegen die künstlerische Virtuosität vollkommen berechtigt, darin aufzutreten, denn sie ist ebenfalls ein Product der Vereinigung von Genie und Arbeit, worauf alle wirklichen Kunstleistungen beruhen.

Die Ouverture von Cherubini wurde mit Feuer und zugleich mit feiner Nuancirung ausgeführt. Leider machte sich aber schon hier ein Mangel reiner Stimmung fühlbar, der in der Sinfonie in der zweiten Abtheilung, als die Strömungen der künstlich und natürlich erwärmten Luft ihre volle Wirkung geäussert hatten und mit den kalten Zugwinden in Kampf geriethen, die aus der geheimnissvollen Aeolshöhle hinter dem Orchester hervorblasen pflegen, noch auffallender wurde.

Die Motette von J. Chr. Bach verlor sehr durch die Weglassung des mittleren Satzes, — ein Verfahren, das unter keiner Bedingung bei einem solchen Concert-Institute wie das hiesige zu billigen ist. Was man von Chor- oder Orchestersachen aufführt, gebe man ganz; sind Gründe zur Verkürzung vorhanden, so lasse man das Ganze weg, aber nicht dessen — in diesem Falle sogar beste — Hälfte. Im Chor selbst können doch die Gründe der Auslassung nicht gelegen haben, wie die vortreffliche Ausführung des weit schwierigeren *Sanctus* von J. S. Bach durch den Sing-Verein neulich erst gezeigt hat. Geht aber die Festsetzung von Chorstücken für das Concert diesem nicht so lange vorher, dass sie gut eingeübt werden können, so ist das unrecht von Seiten der Direction.

Von Herrn Dupont haben wir schon in Nr. 7 dieses Blattes gesprochen. Sein öffentliches Auftreten hat ihn als den in jeder Hinsicht ausgezeichneten Künstler gezeigt, den wir schon längst in ihm

Digitized by Google

erkannt hatten. Das neue Concert, von dem er leider nur den ersten Satz zu Gehör bringen konnte (auch eine Anomalie! Mit der Zeit bekommen wir vielleicht *à la* Conservatoire-Publicum in Paris nur einzelne Brocken zu hören!), das wir aber in der musicalischen Gesellschaft vollständig gehört hatten, steht als Composition hoch über den gewöhnlichen Producten von Virtuosen. Der erste Satz ist indess am wenigsten original in der Erfindung und hat zum Theil Mendelssohn'sche Physiognomie — was uns übrigens zehn Mal lieber ist, als wenn er die verzerrten Züge der neuesten Grimassiers trüge. Allein Form und Arbeit sind klar und schön, das Orchester ist symphonisch behandelt, aber das Concert-Instrument tritt überall lichtvoll hervor und gibt dem Spieler reichliche Gelegenheit, sich sowohl im Ausdrucke des Zarten und Anmuthigen, als des Kräftigen und Heroischen zu zeigen. In letzterer Hinsicht enthält das Concert Schwierigkeiten, bei deren Ausführung Dupont in Sicherheit, Deutlichkeit, Reinheit und Rapidität, wobei andauernde Octaven-Passagen (nicht bloss Octaven-Tonleitern) so klingen, als wenn jede Hand sie einfach machte, eine so vollendete technische Meisterschaft offenbarte, dass sie sicher nur selten ihres Gleichen finden dürfte; übertroffen aber wird sie wohl von keinem Clavierspieler unserer Zeit. Das Staccato aus dem Handgelenk ist die besondere virtuose Specialität des Künstlers, und der Vortrag seines *Staccato perpétuel*, eines zum Zweck derselben sehr hübsch componirten Bravourstückes für den Flügel allein, erregt Staunen und klingt doch noch lange nicht so schwer, als es zu spielen ist. Herr Dupont hat bei uns einen vollständigen Erfolg gehabt, der um so höher anzuschlagen ist, als der grosse Saal im Gürzenich dem Clavierspiel keineswegs günstig ist. Auf allgemeinen Wunsch wird er ein besonderes Concert im Theater (Freitag, den 25. d. Mts.) geben.

Ueber Herrn Julius Stockhausen, der durch seine meisterhaften Gesang-Vorträge das überaus zahlreiche Publicum wahrhaft entzückte, behalten wir uns einen besonderen Artikel in der nächsten Nummer vor.

Die Aufführung der neunten Sinfonie stand dieses Mal gegen die früher hier gehörten in vielen Stücken zurück; — auch in musicalischen Dingen gilt Schiller's Wort:

„Denn mit des Geschickes Mächten
Ist kein ew'ger Bund zu flechten." —

Dennoch machte im letzten Satze der Chor seine imposante Wirkung wie gewöhnlich, uns kam es indess vor, als wäre unsere Orchesterstimmung seit einigen Jahren noch um ein Komma höher geworden. Der sonderbare Versuch, die vier Solostimmen durch zwölf — an jeder Stimme drei — Solisten zu besetzen, hat sich nicht bewährt, was übrigens vorauszusehen war. Der Gegensatz von vier Solostimmen gegen den vollen Chor ist ein ganz anderer, als der eines kleinen Chors gegen den grossen, abgesehen von den Schwierigkeiten egaler Ausführung und von dem fast komischen Eindrucke, den das Tenor-Solo von drei Stimmen macht.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 16. d. Mts. hatte der Vorstand des städtischen Sing-Vereins eine öffentliche Sitzung veranstaltet, in welcher mit Clavier-Begleitung der erste Theil von Mendelssohn's Oratorium „Elias", das *Salve Regina* von Hauptmann, das *Sanctus* und *Osanna* aus der grossen *H-moll*-Messe von J. Seb. Bach unter Leitung des Dirigenten des Vereins, Herrn Ferdinand Breunung, aufgeführt wurden. Dass unsere Gesang-Vereine auch ausser der gemeinsamen Mitwirkung in den Concerten zuweilen besondere Aufführungen veranstalten, ist eine lobenswerthe und für den Eifer und das Studium des Chorgesanges sehr zweckmässige und fördernde Sitte. Während das Ausschliessliche, das so vielen Vereinen in anderen Städten zu eigen ist und leider nur zu oft durch Eifersüchteleien die Harmonie zur Disharmonie macht, hier nicht existirt; da alle Kräfte bei den Gesellschafts-Concerten und anderen grossen Aufführungen zusammenwirken, muss der Kunstfreund die öffentlichen Sitzungen eines besonderen Vereins willkommen heissen, weil sie ihm einen Blick in das Wesen und den Geist, der darin herrscht, öffnen und auf die Art und Weise der Leitung und auf die Theilnahme und den Fleiss der Mitglieder ein helles Licht werfen.

Wer aus eigener Erfahrung weiss, mit wie vielen Mühen die Leitung von Dilettanten-Vereinen verbunden ist, die gerade da, wo vorzügliche Kräfte verhanden sind, oft am schwierigsten ist, der wird dem städtischen Sing-Verein Glück wünschen zu der Sorgfalt und umsichtigen Verfahrungsweise, zu dem ernsten Streben und zu der eifrigen Thätigkeit, welche Herr Breunung neben den übrigen Eigenschaften eines tüchtigen Musikers und ausgezeichneten Clavierspielers als Dirigent des Vereins entwickelt. Den besten Lohn dafür kann ihm der Verein durch vollständiges Eingehen in seine Intentionen zollen, die auf sichere künstlerische Ausbildung, nicht bloss auf musicalische Unterhaltung ausgehen. Und in der That, nach der Präcision und dem Schwung zu urtheilen, mit welchen so ernste und schwierige Stücke, wie die zwei Sätze aus Bach's grosser Messe, ausgeführt wurden, muss die Theilnahme der Mitglieder an den Uebungen wenigstens in der letzten Zeit eine recht zahlreiche und eifrige gewesen sein. Möge sie es immer bleiben, dann werden auch feinere Abstufungen des Ausdrucks, wie sie z. B das *Salve Regina* verlangt, noch mehr zur Geltung kommen. Uebrigens erklären wir gern, dass eine grosse Freude an der Kunst dazu gehört und Köln darin wahrlich zum nachahmenswürdigsten Beispiele angeführt werden kann, wenn während des ganzen Winters wöchentlich am Montag Akademie, am Mittwoch städtischer Sing-Verein, am Freitag Chorprobe für die Concerte, ausserdem alle 14 Tage Hauptprobe für die Concerte Statt finden und alle diese Versammlungen immer von Damen und Herren der besten Gesellschaft besucht werden! In Frankreich und Belgien z. B. wäre das ein Ding der Unmöglichkeit. Dass sich bei Gelegenheit einer öffentlichen Aufführung wie die jetzige auch Solostimmen, und zwar recht hübsche, aus der Mitte des Vereins produciren und dadurch Ermunterung zu weiterer Ausbildung erhalten, ist ebenfalls von grossem Nutzen für die Fortschritte der musicalischen Zustände überhaupt.

Am 24. d. Mts. gab Fräulein Christine Sauset von hier, früher Schülerin des hiesigen Conservatoriums, eine recht besuchte Soiree im Hotel Disch, worin sie sich durch den Vortrag einiger Ensemblestücke aus dem Nachtlager von Granada von Kreutzer und aus Weber's Euryanthe im Verein mit den Herren Wolters (Tenor) und Thoss (Bariton), ferner der Cavatine der Alice aus Robert und zweier Lieder von Schumann und Dietrich viel Beifall erwarb. Herr Musik Director Ed. Franck hatte die Gefälligkeit, einige allerliebste Salonstücke für Pianoforte von seiner Composition vorzutragen.

Im Theater waren Meyerbeer's „Hugenotten" mit Fräul. Bochkoltz-Falconi als Valentine, Fräul. Schröder Königin, Frau L'Arronge Page, Herr Hoffmann Raoul, Herr Allfeld Marcel. Fräul. Falconi ist ausserdem als Norma und Donna Anna aufgetreten, und die eminente Concertsängerin hat gezeigt, dass sie auch im Fache des dramatischen Gesanges noch immer mit vielen gefeierten Grössen um den Preis ringen kann. Die Kunst, mit welcher sie namentlich in den Hugenotten in dem Duett mit Marcel

Digitized by Google

die höchsten Töne durch verwandte nicht bloss zu ersetzen, sondern durch feine und sehr geschmackvolle Celoratur sogar zu Gunsten der Composition zu ergänzen wusste, war wahrhaft bewundernswerth. Auch das hiesige Personal leistete recht Braves, Herr Hoffmann war in Gesang und Spiel ganz ausgezeichnet und erinnerte sehr an Niemann; auch Herr Allfeld verdient alles Lob, und die ganze Vorstellung wäre eine recht gute gewesen, wenn das Haupt der Verschwörer, der Marquis de St. Bris, die düstere Farbe seiner Rolle nicht gar zu disharmonisch aufgetragen hätte.

Man schreibt uns aus Leipzig, dass das Violin-Quartett von unserem jungen Landsmanne, Herrn Max Bruch, welches in einem der letzten Quartettcirkel des Herrn Concertmeisters David und Genossen im Gewandhause aufgeführt worden, allgemeinen Erfolg gehabt hat, und dass es seit langer Zeit die erste neuere Compositien gewesen sei, die dort entschiedenen Beifall gefunden.

Barmen, 21. Febr. Wie wir vernehmen, ist Herr Musik-Direetor C. Reinecke von den verschiedenen musicalischen Instituten in Breslau an die Stelle des verstorbenen Musik-Directors Mosewius gewählt werden, und läge die letzte Entscheidung bereits dem Ministerium ver. Es würde somit in Kurzem die Musik-Direetor-Stelle in Barmen erledigt werden.

Weimar, 17. Februar. Die Violin-Virtuosin Rosa d'Or hat hier am 8. d. Mts. mit grossem Erfolg ein Concert gegeben und hatte sich der besonderen Anerkennung und Auszeichnung des Dr. Lizst und des Theater-Intendanten Dingelstedt zu erfreuen. Einen bedeutenden Ruf hat sich die jugendliche Künstlerin bereits auf ihrer Reise durch Italien, die Schweiz und Oesterreich erworben. Obwohl eine geborene Venetianerin, hat sie ihre Ausbildung im prager Conservatorium erhalten, besitzt eine vorzügliche Technik, verbunden mit vollem Tone und seltener Reinheit im Spiel, wie sie durch den Vortrag des sechsten Concertes von de Beriot und Vieuxtemps' *Réveris* und *Fantaisie Caprice* bewies.

Wien. Die Erläuterung von Schumann's „Paradies und Peri" von Herrn Grafen Laurencin ist zuerst im vorigen Jahre als Besprechung oder vielmehr als Apologie der genannten Cantate in einer hiesigen Musik-Zeitung veröffentlicht worden. Wenn wir die kleine Schrift eine Apelegie nennen, so ist damit hinlänglich angedeutet, was sie den eingefleischten „Schumannianern" werth machen muss und was sie der eigentlichen kritischen Besprechung entzieht. Doch muss die Begeisterung, mit welcher der Verfasser sich seiner Aufgabe unterzieht, die volle Hingabe an den würdigen Gegenstand seiner Darstellung die Theilnahme und Anerkennung jedes Musikers und jedes musicalisch fühlenden Laien in hohem Grade erwecken.

Der hiesige Sing-Verein (unter Herbeck's Leitung) hat an der Sing-Akademie (unter Stegmayer) den Vorschlag gemacht, Händel's hundertsten Todestag, den 14. August 1859, gemeinsam zu feiern. Die Sing-Akademie hat sich bedingungsweise dazu bereit erklärt, wenn nämlich die Feier auf einen für Concerte günstigeren Zeitpunkt verlegt, die Mitwirkung sämmtlicher musicalischer Vereine Wiens gesichert und ein neutraler Dirigent des Ganzen erwählt würde.

Die dritte Aufführung der „Rose von Castilien" fand vor einem halbgefüllten Hause Statt und war von ziemlich zweideutigem Beifall begleitet, von jenem Beifall, an dem sich weder die Logen noch das Parterre, noch der „vierte Stock" betheiligen, und den man blos vernimmt, ohne recht zu wissen, aus welchem Winkel des Zuschauerraumes er ertönt.

„Lohengrin" erlebte am 11. d. Mts. seine zwanzigste Aufführung. Die Theilnahme des Publicums für dieses Werk ist sich gleich geblieben. Herr Mayerhofer singt die allerhöchsten Recitative des deutschen Königs mit sehr energischem Ausdrucke.

London. Mendelssohn's fünfzigjähriger Gebnrtstag ist hier, wie zu erwarten stand, wenigstens quantitativ in grossartigster Weise gefeiert worden. Die zweite Aufführung (in diesem Winter) des „Paulus" durch die *Sacred Harmonic Society* am 28. Januar bildete eine Art Vorfeier. Am festlichen Tage, dem 3. Februar, folgte daselbst der „Elias" unter Costa's Leitung; in St. Martin's Hall wurden, Mendelssohn zu Ehren, die Ouverturen zum „Sommernachtstraum" und zu „Ruy Blas", das Clavier-Concert in *D-moll* (Nr. 2). gespielt von Herrn Pauer, und die *A-moll*-Sinfonie aufgeführt. Endlich kündigt noch nachträglich der Violin-Virtuose Wieniawski auf den 14. Februar eine „*Mendelssohn-Night*" an.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen (in Köln durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung):

Lehrbuch der Fuge,

Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien

in den Nachahmungen und in dem Canon,

zunächst für

den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter.

Gr. 8. Geh. 1 Thlr.

Theoretisch-praktische

Modulation-Schule.

Die Accordfolge

in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen

nach leichter Methode,

zum Selbstunterrichte für Musikschüler,

dargestellt von

Heinrich Wohlfahrt.

8. Geh. 1/3 Thlr.

Ueber die verschiedenen

Bestimmungen der Tonverhältnisse

und die Bedeutung

des pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik,

von **C. E. Naumann.**

Preis 22½ Ngr.

Leipzig, im Februar 1859.

Breitkopf & Härtel.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 10. **KÖLN, 5. März 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die Normal-Stimmung (Bericht der französischen Commission). — Ernst Theodor Mosewius (Biographische Nachrichten). I. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert von August Dupont — Neuwied, Aufführung der „Schöpfung" — Berlin, Mozart's *Così fan tutte*, Orchester-Concert — Karlsruhe, Theater-Verhältnisse — Freiburg — Regensburg, *Musica divina* von Dr. Proske — Leipzig — Dresden — München — Wien — St. Petersburg).

Die Normal-Stimmung.

Unsere Leser wissen, dass das französische Ministerium am 17. Juli 1858 eine Commission von Musikern, Musik-Gelehrten und Physikern anordnete, um in Frankreich eine Normal-Stimmung festzusetzen *). Die Commission hat ihre Arbeiten beendigt und unter dem 1. Februar dieses Jahres ihren Bericht an den Minister Fould erstattet. Bei der historischen und praktischen Wichtigkeit der Sache und der zu wünschenden allgemeinen Annahme der nunmehr wirklich festgesetzten pariser Stimmung geben wir den genannten Bericht ohne wesentliche Auslassungen **).

I.

Es ist ausgemacht, dass im Laufe eines Jahrhunderts die Stimmung sich fortwährend erhöht hat. Wenn die Partituren von Gluck, Monsigny und Grétry durch die Lage der Stimmen nicht hinlänglich zeigten, dass diese Werke unter dem Einflusse einer viel tieferen Stimmung, als die gegenwärtige ist, geschrieben worden, so würden die Orgeln aus ihrer Zeit den unwiderleglichsten Beweis davon liefern. Die Commission glaubte sich zunächst Rechenschaft über diese merkwürdige Thatsache geben zu müssen, und wie ein geschickter Arzt die Quellen des Uebels zu erforschen strebt, ehe er an dessen Behandlung geht, so hat sie sich mit der Aufsuchung oder wenigstens mit der Prüfung der Ursachen der Erhöhung der Stimmung beschäftigt.

Die eben erwähnten Orgeln zeigen eine um einen ganzen Ton tiefere Stimmung, als die heutige. Allein in der Oper jener Zeit war dieselbe noch tiefer. Rousseau sagt in seinem *Dictionnaire de musique* unter dem Artikel *Ton* [das jetzt gebräuchliche, aus dem Griechischen genommene Wort *diapason* für Stimmung und Stimmgabel kannte man zu seiner Zeit noch nicht], „dass der Ton der pariser Oper tiefer wäre, als der Capell-Ton." [Man unterschied auch in Deutschland den Chor-Ton, d. i. die Stimmung der Orgel, von dem Kammer-Tone, d. i. der Orchester-Stimmung, und eine Menge alter Orgeln stehen auch bei uns noch jetzt im Chor-Tone.] Die Orchester-Stimmung war also zu Rousseau's Zeit um mehr als einen ganzen Ton tiefer, als heutzutage.

Trotzdem forcirten die Sänger nach gleichzeitigen Zeugnissen ihre Stimmen, sie schrieen. Wenn sie dies bei so tiefer Stimmung thaten, so hatten sie kein Interesse daran, sie in die Höhe zu treiben, da diese grössere Anstrengung von ihrer Seite erfordert haben würde; überhaupt kann der Sänger zu keiner Zeit und in keinem Lande, weder früher noch jetzt, er mag gut oder schlecht singen, für eine höhere Stimmung eingenommen sein, da sie seine Stimme angreift, seine Anstrengung und Ermattung vermehrt und seine Künstler-Laufbahn verkürzt. Die Sänger sind also an der Erhöhung der Stimmung nicht schuld.

Die Componisten sind geradezu Gegner der hohen Stimmung, welche sie offenbar genirt. Je höher sie ist, desto eher erreicht der Sänger die Gränze seiner Stimme, die Entwicklung der Melodie wird dadurch also eher gehindert als befördert. Der Componist trägt den natürlichen Typus der Stimmen in sich; was er schreibt, dictirt ihm ein Sänger, den er allein hört, der stets rein und gut singt und dessen Stimme eine wahre und gemässigte Stimmung hat, die im Ohr des Componisten heimisch ist. [Das ist mehr scheinbar als wahr; der Componist wird in sich niemals eine tiefere Stimmung der Töne, die er niederschreibt, vernehmen, als diejenige, die er von Kindheit an gehört hat und die seinem Ohr zur Natur geworden ist.] Der Componist kann also nur Interesse daran haben, für eine Stimmung zu schreiben, die dem Sänger bequem ist und ihn selbst mit mehr Freiheit seiner Phantasie folgen lässt.

*) Siehe VI. Jahrgang d. Bl., Nr. 31 vom 31. Juli 1858.

**) Die in [—] eingeschlossenen Zusätze sind Bemerkungen der Redaction.

Digitized by Google

Uebrigens besitzt er ja auch kein Mittel, die Stimmung zu erhöhen. Er fabricirt keine Stimmgabeln, er gibt dem Orchester nicht das *a* an, und man hat nie gehört, dass ein Maestro sich eine persönliche Stimmgabel habe machen lassen, um den Orchester-Ton zu erhöhen. Nein, der Componist schafft die Stimmung nicht, er ist ihr unterworfen.

Das Steigen der Stimmung ist eine allgemeine, nicht bloss auf Frankreich beschränkte Thatsache; man darf also nicht, wie es zuweilen geschieht, Frankreich allein die Schuld davon beimessen. Es kann weder zufällige, noch auf ein besonderes Land beschränkte Ursachen gehabt haben. Der Grund kann nur auf einem bestimmenden Princip, auf einem Interesse beruhen, und wir müssen also der gemeingültigen Regel gemäss nach denen fragen, die ein offenbares Interesse an der Uebertreibung der Stimmung hatten.

Dies sind allein die Fabricanten von Instrumenten. Je höher der Ton, desto glänzender ist er. Der Fabricant strebte danach, seinen Instrumenten immer mehr Ton zu verschaffen u. s. w. u. s. w. [Sollte es aber nicht auch Bläser gegeben haben, die dem Fabricanten aufgegeben, ihnen ein höher intonirtes Instrument zu machen, um etwas Besonderes für sich zu haben?]

[Der Bericht kommt sodann zu dem Einflusse der Militärmusik auf die Stimmung. Gründlicher und authentischer hat sich A. Schindler schon im III. Jahrgang dieses Blattes, Nr. 8 vom 24. Februar 1855, darüber verbreitet, aus dessen Aufsatze auch die Notizen genommen sind, welche der französische Bericht aus einem Schreiben des Herrn Kittl in Prag anführt. Ob Herr Kittl der Commission seine Quelle angegeben hat, wissen wir nicht. — Mit der Conclusion des Berichtes, dass die Erhöhung durch die Fabricanten und die ausübenden Instrumental-Künstler — von letzteren war aber bis dahin gar nicht die Rede — entstanden sei, sind wir einverstanden, wiewohl wir der Meinung sind, dass bei allen Erklärungen der Thatsache zu viel auf die materiellen Veranlassungen und zu wenig auf die geistigen, die sich der Messung und Wägung entziehen, geachtet wird. Es gibt Strömungen des Zeitgeistes, die nicht bloss auf den Charakter der Kunstwerke, sondern auch auf die Kunstmittel, auf die Art und Weise, die Kunstwerke zur Erscheinung zu bringen, von Einfluss sind, und so möchte der Hang zum Vorwärts, zum Weiter, zum Empor, am Ende zum Extremen, der die Menschheit unseres Jahrhunderts charakterisirt, auch bei der allmählichen Steigerung der musicalischen Stimmung in Anschlag zu bringen sein. — Mit dem Schlusse des ersten Abschnittes, „dass es im wahren Interesse der Kunst liege, die Stimmung bis zu gewissem Maasse zu erniedrigen", sind wir ebenfalls einverstanden.]

II.

[Ueber den gegenwärtigen Stand der Stimmung in den verschiedenen Städten nicht nur in Frankreich, sondern in allen civilisirten Ländern, suchte die Commission sich Nachrichten zu verschaffen und wandte sich desshalb an eine Menge von Orchester-Dirigenten, zugleich auch mit dem Ersuchen, derselben ihre Ansichten über die Räthlichkeit einer Festsetzung, namentlich einer Erniedrigung, der Stimmung mitzutheilen.]

In diesem Sinne haben wir, fährt der Bericht fort, nach Deutschland, England, Belgien, Holland, Italien, selbst nach America geschrieben und schätzenswerthe Auskunft und Zustimmung erhalten. Alle, von denen uns Mittheilungen zugegangen sind, erkennen die gegenwärtige Uebertreibung der Stimmung an und erklären sich dagegen. Drei Musiker, unsere Landsleute, die Herren Daussoigne-Mehul, George Hainl und August Morel, theilen zwar die allgemeine Meinung, wünschen indess die Feststellung der gegenwärtigen pariser Stimmung, um ein weiteres Steigen zu verhindern [in der Commission selbst muss auch H. Berlioz derselben Ansicht gewesen sein: vgl. Nr. 52 d. Bl. vom 25. December v. J.]. Dies würde unserer Ansicht nach den Zweck nicht erreichen; es wäre ein Mittel, welches das Uebel in Schutz nimmt, das Uebel dem Uebel entgegenstellt und es sanctionirt, anstatt es auszurotten. Alle übrigen Correspondenten sind einig in dem Wunsche einer weniger hohen, übereinstimmenden, unveränderlichen, wirklich internationalen Stimmung, nach der sich Alles, Sänger, Instrumentalisten und Instrumentenbauer aller Länder richten sollten. [Folgen die Anführungen von Complimenten auswärtiger Musiker an Frankreich über das Ergreifen der Initiative. Wieprecht in Berlin und Herr Doctor Furke (?) haben längere Aufsätze eingesandt, in denen die Sache gründlich behandelt wird.]

Diese zahlreichen Zustimmungen, und von so bedeutenden Autoritäten, haben uns überzeugt, dass der Vorschlag einer Herabsetzung der Stimmung in ganz Deutschland gut aufgenommen werden würde. [Das glauben wir auch.] Wir müssen übrigens daran erinnern, dass schon im Jahre 1834 eine Tonkünstler-Versammlung in Stuttgart eine Erniedrigung vorschlug, nach welcher das *a* von 880 Schwingungen in der Secunde (in Paris jetzt von 896, in Berlin von 903) die Normal-Stimmung sein sollte. Vielleicht wird die Einführung Anfangs auf einige Schwierigkeiten stossen, zumal da Deutschland in so viele verschiedene Staaten zertheilt ist. Allein nach einigen Schwankungen wird sich sicherlich ein gemeinsamer und unabänderlicher Typus in diesem Lande feststellen, welches ein so grosses Gewicht in das Schicksal der Tonkunst legt.

Digitized by Google

Aus Italien haben wir nur ein einziges Schreiben erhalten, von Herrn Coccia, Dirigenten der philharmonischen Akademie zu Turin und Dom-Capellmeister in Novara. Er sandte uns eine turiner Stimmgabel, die etwas niedriger als die pariser steht, und ist ebenfalls für eine „mildere" Stimmung, als die jetzige.

Die Herren Broadwood in London haben uns drei Stimmgabeln eingeschickt, *C*-Gabeln, welche alle drei in ihrer Pianoforte-Fabrik für besondere Zwecke gebraucht werden. Die erste, ¼-Ton tiefer als die pariser Stimmung, war vor 25—30 Jahren maassgebend in der philharmonischen Gesellschaft zu London. Die Herren Broadwood haben sie mit richtigem Urtheil als die angemessenste zum Gesange beibehalten, und stimmen diejenigen von ihren Instrumenten danach, die zur Begleitung für Vocalmusik bestimmt sind. Die zweite, die viel höher ist, höher als die pariser, dient ihnen im Allgemeinen zum Einstimmen der Flügel u. s. w., und mit ihr stimmen die dortigen Instrumentalisten. Die dritte, noch höhere, gilt jetzt in der philharmonischen Gesellschaft. Zwischen Nr. 1 und Nr. 3 findet ein Unterschied von beinahe einem halben Tone Statt. [Dies wäre ja ein curioses Ding!]

Herr Bender, Musik-Director bei dem Regiment der Guiden in Brüssel, hat uns zwei Stimmgabeln geschickt, die um einen halben Ton verschieden sind; die tiefere gilt für die Oper, die höhere für die Regimentsmusik. Herr Bender bleibt seiner Stellung getreu; seine Regiments-Stimmgabel ist die höchste von allen, die wir erhalten haben, und ist für Gesang unmöglich.

Herr Capellmeister H. Lübeck, Director der Musikschule im Haag, hat uns seine Stimmgabel gesandt, die ein klein wenig tiefer steht, als die hiesige. Auch er hat, wie er uns schreibt, das fortwährende Steigen der Stimmung zu bekämpfen gehabt, und wird sein Möglichstes thun, um dem zu bestimmenden Normal-Tone auch in Holland Eingang zu schaffen.

Die Akademie zu Lille hat die höchste Stimmung nach Brüssel (Regimentsmusik) und London, also eine höhere, als Paris. Bordeaux etwas niedriger als Paris, Marseille unbedeutend niedriger als Paris, Lyon = Paris. Herr Hainl in Lyon, Herr Morel in Marseille und Herr Dansoigne-Mehul, Director des Conservatoire in Lüttich, sind für die Fixirung des jetzigen pariser Tones. Toulouse im Theater nicht so hoch als Paris, in der Musikschule ungefähr ¼-Ton tiefer, was besonders wichtig ist, da Toulouse eine sehr musicalische Stadt ist, die von je her unserer Oper gute Sänger geliefert hat.

Diese Stimmgabel der Musikschule von Toulouse ist mit derjenigen des Hoftheaters von Karlsruhe, von welcher sie nur um 4 Schwingungen verschieden ist, die tiefste von allen, die zu unserer Kenntniss gekommen sind. Das höchste *a*, bei der Musik der Guiden in Brüssel, macht 911 Schwingungen in der Secunde, das niedrigste in Karlsruhe nur 870. (Noch etwas tiefer, jedoch nur um zwei Schwingungen weniger, steht die Stimmgabel Nr. 1 von Broadwood in London.) Diese Differenz beträgt nicht viel weniger als einen halben Ton, innerhalb dessen die jetzt gebräuchlichen Stimmungen schwanken.

Den fast einstimmigen Wünschen einer Ermässigung der Stimmung und den ganz einstimmigen einer Fixirung, das heisst einer auf freier Uebereinkunft beruhenden Gleichmässigkeit derselben, gegenüber hat die Commission nach reiflicher Erwägung als Princip folgende zwei Vorschläge einstimmig angenommen:

1. Es ist zu wünschen, dass die Stimmung erniedrigt werde.

2. Es ist zu wünschen, dass die erniedrigte Stimmung als unveränderlicher Regulator allgemein angenommen werde.

(Schluss folgt.)

Ernst Theodor Mosewius.

I.

Wir haben bei der Nachricht von dem plötzlichen Hintritte des Directors der breslauer Sing-Akademie seinem Andenken in Nummer 39 vom 25. September vorigen Jahres einen kurzen Nachruf gewidmet. Jetzt liegt uns ein Schriftchen vor, das sich „Erinnerungen an E. Th. Mosewius" nennt (Breslau, bei Joh. Urh. Kern, 1859, 47 S. 8.), das zwar keine Ansprüche auf eine Biographie macht, aber doch einige Nachrichten über den Lebenslauf des Dahingeschiedenen, übrigens aber eine anziehende und warme Schilderung seiner Wirksamkeit an der genannten Akademie enthält, die wir jedem Freunde desselben und allen Leitern von ähnlichen Vereinen empfehlen.

Aus den biographischen Nachrichten theilen wir das Hauptsächlichste auszugsweise mit und werden daran einige Briefe von Mosewius an uns als Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung, die von allgemeinerem Inhalt in Bezug auf Musik sind, reihen.

„In den lebhaft angeregten Künstlerkreis, dessen Mittelpunkt in Breslau in den ersten Jahren nach den Befreiungskriegen das Theater, namentlich durch Männer wie der dramatische Dichter Karl Schall und die Schauspieler Anschütz, Seidelmann, Schmelka, Stawinsky u. s. w., bildete, traten im Jahre 1816 Mosewius und seine Frau, aus Königsberg, seiner Vaterstadt, kommend, ein. Am

Digitized by Google

25. September 1788 daselbst geboren, hatte er einen gründlichen Schulunterricht genossen und die Absicht gehabt, sich gelehrten Studien zu widmen. Allein seine Liebe zur Kunst führte ihn auf einen anderen Lebenspfad. Schon in früher Jugend hatte er verschiedene musicalische Instrumente spielen gelernt. Um die Posaune zu erlernen, besuchte er die Kirchen, der Trompete wegen den Schlossthurm, von welchem des Morgens, Mittags und Abends nach allen vier Seiten ein Lied geblasen wurde; den Contrabass lernte er bei Quartett-Proben im Theater spielen. Seine Mussestunden benutzte er jedoch zum fleissigen Studium der deutschen Literatur, der Musik und zur Auffassung der Opern in ihrem ganzen Umfange. Seiner Fertigkeit auf der Bratsche verdankte er den Vorzug, in der Zeit, als sich der Hof in Königsberg aufhielt, in die kleinen musicalischen Cirkel eingeführt zu werden, welche daselbst veranstaltet wurden, und in den Quartetten mitzuwirken, in denen Prinz Anton Radziwill das Cello mit bekannter Meisterschaft spielte. Der Umstand, dass Mosewius in so früher Jugend das Glück gehabt hat, in der Nähe so hochstehender Personen sich bewegen zu lernen und mit Männern dabei in Berührung zu kommen, deren Bedeutung die spätere Zeit ihn erst im vollsten Umfange hat erkennen lassen — diesem Zufalle dankt er, wie er oft selbst ausgesprochen, nachhaltigen Einfluss auf sein ganzes Leben. Hier zuerst, in diesen höchsten Kreisen, trat ihm die Würdigung des Menschen und des künstlerischen Talentes in einer Weise entgegen, die den jungen Mann in dem ernsten Streben befestigte, nie von der Bahn abzuweichen, die zur Erreichung des höchsten künstlerischen Zieles führt und ohne Adel der Gesinnung und Veredlung des ganzen inneren Menschen nicht erreicht werden kann; mit Einem Worte: er erkannte die Kluft, die den musicalischen Handwerker vom Künstler trennt. Durch den tüchtigen italiänischen Sänger Cartellieri erhielt er Unterricht im Gesange, Friedrich Hiller, der Sohn des berühmten leipziger Adam Hiller, wurde sein Lehrer in der Harmonie, und der Musik-Director Streber und Friedrich Sore, als musicalischer Schriftsteller und Componist nicht unbekannt, wurden ihm leitende Freunde und belehrende Rathgeber. Diese Beiden besassen bedeutende musicalische Bibliotheken, welche ihn zur Bekanntschaft mit Cherubini, Méhul, Cimarosa, Isouard und den älteren Italiänern führte, die er eifrig studirte. Auch Himmel, der damals in Königsberg lebte, hatte ihn lieb gewonnen und erfreute sich des jungen musicalischen Enthusiasten so sehr, dass er ihn gern um sich hatte. Seine herrliche, sich zum Bass hinneigende Baritonstimme hatte er inzwischen so weit ausgebildet, dass er bedeutende Partieen in der Oper mit Beifall des Publicums ausführte. Gleiche Fortschritte machte er in der Mimik und fand in den Bretzner'schen, Jünger'schen und Kotzebue'schen Lustspielen eine vortreffliche Schule für die Buffo-Rollen in der Oper. Sein grosses dramatisches Talent hatte ihn von selbst auf die Bühne geführt, und nach wenig Jahren war er bereits ein hochgeschätztes und beliebtes Mitglied derselben. Hier lernte er nun bald seine Frau kennen, eine eben so tüchtige und musicalisch durchgebildete Sängerin als treffliche Hausfrau, und da er sich schon im Jahre 1810 mit ihr verheirathete, so fand der junge Mann in seiner geordneten Häuslichkeit die beste Musse, ernste Studien für seine allgemeine und künstlerische Ausbildung mit dem ihm innewohnenden Eifer unablässig fortzusetzen. Im Jahre 1811 machte er mit seiner Frau eine Reise nach Berlin, wo Beide gastirten, und fand dort durch die Bekanntschaft mit B. A. Weber, Righini, Iffland, Gern, Eunike und anderen grossen Künstlern die vorzüglichste Gelegenheit zur weiteren Ausbildung seiner sich immer herrlicher entwickelnden Talente. Den bleibendsten Eindruck aber machte auf ihn die Sing-Akademie, die ihn veranlasste, die Werke älterer Meister aufzusuchen und genauer kennen zu lernen. Nach seiner Rückkehr in seine Vaterstadt wurde er Mitglied des Comite's, welchem die Leitung der Bühne anvertraut war, und als Kotzebue im Jahre 1814 dieselbe übernahm, wurde er zum Opern-Director ernannt. Kotzebue erkannte bald mit Kennerblick das bedeutende Schauspieler-Talent des jungen Künstlers und wusste in gerechter Würdigung die weitere Entfaltuug desselben immer mehr zu leiten. Allein schon nach zwei Jahren lös'ten sich die bestehenden Verhältnisse auf, und Mosewius, der sich durch den theatralischen Wirkungskreis doch nicht vollständig befriedigt fühlte, war eben im Begriffe, eine Musiklehrer-Stelle anzunehmen, als Anschütz, ihm seit Jahren persönlich befreundet, ihn veranlasste, auf ein Engagement für sich und seine Frau in Breslau einzugehen.

In den vorhin erwähnten Künstlerkreis trat nun Mosewius. In seiner überreichen, nach allen Seiten hin empfänglichen und anregenden Natur war der tief ernste Sinn für das Höchste und Heiligste mit der seltenen Gabe verbunden, durch übersprudelnden Witz und geistreiche Einfälle seine Umgebung unwillkürlich in seine eigene Stimmung zu versetzen, und fast immer oder nur dann, wenn er selbst es nicht wollte, wurde er unbewusst der Mittelpunkt des Kreises, in welchen er getreten war. Sein Erscheinen an der breslauer Bühne war der Beginn einer neuen Aera für die Oper. Durch seinen ernsten Eifer für die würdige Darstellung classischer Kunstwerke aller Zeit und aller Gattung half er Aufführungen hier zu Stande bringen, wie sie vorher und nachher nicht mehr hier ge-

Digitized by Google

sehen und gehört worden sind. Als Osmin im Belmonte, Leporello, Figaro von Mozart und Rossini, Caspar im Freischütz und ähnlichen Partieen feierte er Triumphe, wie sie selten einem Künstler in gleicher Weise geworden und allen, die ihn in seiner Blüthezeit auf der Bühne gehört haben, unvergesslich geblieben sind. Und wenn er an einem Abende durch seinen Alles mit sich fortreissenden Humor das Publicum als Figaro entzückt oder als Caspar in die entgegengesetzte Stimmung versetzt hatte, so spielte er am anderen Tage den treuherzigen Hans von Kottwitz in Kleist's Prinzen von Homburg, oder den Pater Lorenzo in Shakespeare's Romeo und Julia mit gleicher Vollendung, mit gleicher Wirkung, mit gleicher Hingabe an die gestellte Aufgabe und mit gleicher Achtung vor der Kunst, ohne je nach dem Beifalle der Menge zu ringen. In kurzer Zeit zählte er die bedeutendsten Männer Breslau's zu seinen nächsten Freunden, und namentlich vermittelte Schall, der, ausserhalb der Bühne stehend, dennoch einen Mittelpunkt für Gelehrte, Literaten und Künstler abgab, bald seine nähere Bekanntschaft mit Braniss, Steffens, von Raumer, von der Hagen und einer grossen Zahl jüngerer Männer von künstlerischer Bedeutung. Neben seiner vielseitigen Thätigkeit an der Bühne hatte Mosewius jedoch nie eine Richtung verlassen, der er sich von dem Beginn seiner musicalischen Studien an mit Ernst und Interesse gewidmet: der Kenntniss der höheren geistlichen Musik und dem Studium der Geschichte derselben. Schon in Königsberg war er mit Eifer Mitglied eines Gesang-Vereins gewesen und hatte die Hörer dort durch seinen Vortrag kirchlicher Gesangs-Partieen erhoben und entzückt. In das Studium dieser Richtung vertiefte er sich jedoch in Breslau immer mehr und mehr durch die nähere Bekanntschaft mit dem Ober-Landesgerichtsrath von Winterfeld, dem feinen und tiefen Kenner ernster und heiliger Musik, in dessen Hause er mit dem freundlichsten Wohlwollen aufgenommen wurde, um bis zu seinem Tode demselben eng und innig verbunden zu bleiben. Mit Raumer führte ihn der Zufall zuerst in einem antiquarischen Laden zusammen, in welchem Beide, nach Sebastian Bach'schen Werken suchend und sich auf gleichem Wege findend, von dem ersten Begegnen an sich in innigem Verkehr gegenseitig anzogen und befreundeten. Schon im Jahre 1819 vereinigte er sich mit diesem und von Winterfeld zur Veranstaltung grösserer kirchlicher Aufführungen; allein schon nach zwei Jahren sah man sich veranlasst, das Unternehmen wieder aufzugeben.

Das Theaterleben in seinen Schattenseiten fing an, Mosewius immer unerträglicher zu werden, und seine Kunst-Ansichten vertrugen sich immer weniger mit den Grundsätzen, denen der Pächter (seit 1823) und das Publicum huldigten. Zu Anfang des Jahres 1825 trat er in das Privatleben zurück und beabsichtigte, vorläufig durch Sing-Unterricht einen Schülerkreis sich zu erwerben. Da traf ihn der harte Schlag, dass seine treue Gattin, die Mutter seiner fünf kleinen Kinder, nach kurzem Krankenlager ihm durch den Tod entrissen wurde. Dennoch machte dieser Unglücksfall ihn in dem Vorsatze nicht wankend, der Kunst fortan auf seine Weise zu dienen und sich einen neuen Wirkungskreis zu gestalten. Er ging, mit wirksamen Empfehlungen versehen, nach Berlin und empfing von dem Minister des Cultus von Altenstein die Versicherung thätiger Hülfe, wenn es ihm gelänge, eine Sing-Akademie in Breslau zu begründen. Mit Zelter wurde Rath gepflogen und die Einrichtung und Leistung der berliner Akademie genau studirt. Demnächst nach Breslau zurückgekehrt, versammelte Mosewius seine Gesangesfreunde und begründete am 17. Mai 1825 mit einer kleinen Schar — nur 26 Personen — die Breslauische Sing-Akademie. Die Sommer-Ferien aber wandte er an, seine Vaterstadt Königsberg wiederzusehen, wo er zwölf Gastrollen gab, um noch die Summe zu erwerben, welche er für den Anfang seiner neuen Laufbahn nöthig hatte. Seit jenem Sommer hat er die Bühne nirgend mehr betreten.

Während er nun der Akademie seine eifrigste Thätigkeit widmete, begründete er neben derselben einen Elementar-Cursus für junge Mädchen als Pflanzschule für jene. Am ersten Jahrestage ihrer Stiftung zählte die Akademie schon 58 Mitglieder. Am 8. April 1827 trat sie zum ersten Male mit einer grossen Aufführung des Messias mit Orchester-Begleitung in die Oeffentlichkeit.

In demselben Jahre trat eine sehr günstige Wendung für Mosewius' äussere Stellung ein, als er nach Berner's Tode die Stelle als Musiklehrer an der Universität und Director des königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik erhielt. Freilich konnte man es in gewissen Kreisen noch immer nicht überwinden, dass der Künstler, dessen Leporello man auf der Bühne belacht hatte, nun ernste und heilige Musik aufführte! Aber als am 3. April 1830 die Aufführung der Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäus von J. Seb. Bach Statt gefunden, verstummten jene Stimmen gänzlich vor der allgemeinen Anerkennung der Tüchtigkeit der Akademie und ihres Directors. Es war dies die zweite Aufführung des Werkes in unserem Jahrhundert; die erste hatte F. Mendelssohn in Berlin am 11. März 1829 veranstaltet.

Aus dem immer tieferen Einleben in den Sinn und Geist Bach's ging Mosewius' „musicalisch-ästhetische Analyse der Matthäus-Passion" hervor, die zwanzig Jahre später erschien. Sie bekundet ihn als einen der grössten Kenner Bach'scher Musik und sichert ihm ein ehrenvolles

Digitized by Google

Denkmal in der musicalischen Literatur. Schriftstellerische Thätigkeit füllte überhaupt die wenigen Mussestunden aus, die ihm von der Beschäftigung mit der Musik übrig blieben. Eine Reihe von Jahren schrieb er in der Breslauer Zeitung, mit P. B. unterzeichnet, musicalische Recensionen, in denen er Ansichten niederlegte, die für den besseren Theil des Publicums maassgebend wurden. Auch flossen mehrere Aufsätze aus seiner Feder, die er meistentheils in der von ihm gestifteten „musicalischen Section" der „vaterländischen Gesellschaft" vortrug, deren Secretär er bis zu seinem Tode geblieben.

Hatte er auch das Studium der kirchlichen Musik zu seiner Lebens-Aufgabe gemacht, so wandte er doch seine Thätigkeit auch den anderen Gattungen mit Liebe zu. Schon 1823 hatte er an der Stiftung der Liedertafel Theil genommen und blieb ihr Dirigent bis zu seinem Ende; im Jahre 1833 gründete er den „musicalischen Cirkel", einen Verein, der noch jetzt besteht, für Opern- und Kammermusik, der sich wöchentlich versammelte und vier Mal im Laufe des Winters Aufführungen vor sämmtlichen Vereins-Mitgliedern und ihren Angehörigen und Freunden veranstaltete. Hier wurden die weniger auf der Bühne erscheinenden Opern von Mozart und Gluck, aber auch der Italiäner Salieri, Cimarosa, Paer, Cherubini theils ganz, theils einzelne Arien, Ensemblestücke und Chöre aus ihnen, aufgeführt; daneben erfreute sich das Lied und die Ballade (z. B. die Löwe'schen, welche Mosewius selbst vortrefflich vortrug) vorzüglicher Pflege. Man ersieht hieraus, wie unbegründet der Vorwurf der Einseitigkeit war, der Mosewius zuweilen gemacht worden ist.

Neben den Mühen und mancherlei Unannehmlichkeiten seines Berufes hatte Mosewius auch mit schwerer Trübsal in seiner Häuslichkeit zu kämpfen. Wenige Jahre nach dem Tode seiner Frau starb ihm ein lieblicher Knabe nach langen Leiden. Seine älteste Tochter, mit hervorragendem musicalischem Talente begabt, entwickelte eine herrliche, klangvolle Mezzo-Sopranstimme. Dabei besass sie schon als ganz junges Mädchen grossen Ernst und Ausdauer als treffliches Erbtheil ihres Vaters, und nach kurzer Zeit des Unterrichts sang sie die Alceste, Iphigenie und ähnliche ernste Partieen mit einer Tiefe und Innigkeit, die den nachhaltigsten Eindruck zurückliess. Leider fand sich jedoch ein dauerndes Halsleiden, welches ihre ferneren Studien verhinderte, und bald hielt der Arzt es für angemessen, ihr das Singen ganz zu untersagen. In dem Nachdenken und Sinnen über das schmerzliche Aufgeben ihres künstlerischen Strebens griff sie halb absichtslos zu Bleistift und Pinsel, und aus den Versuchen, in ihren Mussestunden die Geschwister abzuzeichnen, entwickelte sich nach und nach ein so bedeutendes Talent für Malerei, dass sie sich entschloss, ihren Beruf in dieser Kunstrichtung zu suchen, und ihn gefunden hat. Allein es gab doch auch Zeiten, wo dem Vater das Schicksal dieser Tochter schwere Sorgen machte; er konnte vorher nicht wissen, dass ihre Kraft sich so stählen würde, um ihren Lebensweg allein verfolgen zu können. Wusste er nun aber die Kinder möglichst gut versorgt, so eilte er auf einige Wochen in die Ferne, sobald die Ferienzeit herbei kam. Jede Freude, die er auf seinen Reisen empfand, jeden Genuss, der ihm durch Kunst oder Natur zu Theil ward, theilte er aber in warmen, lebensvollen Schilderungen den zurückgebliebenen Freunden mit und liess sie daran Theil nehmen.

Doppelt gestärkt an Geist und Körper, weilte er dann auf der Rückreise stets einige Tage in den grösseren Städten Deutschlands, um die dargebotenen Kunstgenüsse mit erneuter Empfänglichkeit in sich aufzunehmen, sich daran zu belehren und zu erfreuen, und die gewonnenen Erfahrungen dann in seinem Kreise weiter zu verbreiten und thätig wirken zu lassen.

Im August 1846 erhielt die Sing-Akademie Corporationsrechte vom Staate. Werke wie Mendelssohn's Paulus und Elias, Athalia, Walpurgisnacht, Löwe's Siebenschläfer, Haydn's Jahreszeiten, Felic. David's Wüste, Radziwill's Faust, vor Allen Händel's Oratorien wurden studirt und aufgeführt. Ausserdem verdankte sie ihrem Director die Kenntniss von beinahe einem halben Hundert der herrlichen Cantaten J. S. Bach's. Auch dessen „Weihnachts-Oratorium" wurde zuerst durch Mosewius aufgeführt; ferner im Jahre 1856 das *Kyrie* und *Gloria* und am 3. Juli 1858 das *Credo* und *Sanctus* aus der *H-moll*-Messe.

Die ausführliche Schilderung der Thätigkeit von Mosewius für die Akademie und die Darlegung der Grundsätze, die ihn dabei leiteten, aus mündlichen und schriftlichen Mittheilungen desselben, muss man in dem Schriftchen selbst nachlesen.

Er hatte sich im Jahre 1853 zum zweiten Male verheirathet. Eine ihm werth gewordene Schülerin hatte in inniger Liebe und Verehrung für den ausgezeichneten Mann sich das schöne Ziel gesetzt, dem kräftigen, lebensfrischen Greise die letzten Jahre zu erheitern und zu verschönern, und die ihm vielleicht bevorstehenden Leiden und Freuden in treuer Gemeinschaft tragen zu helfen. In wie ausgezeichneter Weise sie diese Aufgabe gelös't, erkennen alle Freunde des theuren Verklärten innig dankbar an. Schwere Schläge des Schicksals hatten jedoch den viel geprüften Mann in den letzten Jahren getroffen. Der älteste seiner Söhne, der die Rechte studirt und sehr viel später, als sein Vater gehofft, eine Anstellung erhielt, starb 35 Jahre alt, nachdem die Seinigen noch lange hindurch

Digitized by Google

Zeugen seiner qualvollen Leiden gewesen waren, die ihren Grund in einem Herzübel hatten.

Seine zweite Tochter hatte er 1849 an den Prediger Ueberscheer verheirathet, der durch seine herrliche Tenorstimme lange Jahre eine Zierde der Akademie gewesen war. Nach längerer unbestimmter Kränklichkeit desselben entwickelte sich ein Gehirnleiden, und Mosewius musste seinen Schwiegersohn in einer Irrenanstalt unterbringen. Am 22. Mai 1858 starb er daselbst. Mosewius verlor mit ihm, den er wie einen eigenen Sohn geliebt, einen Theil seiner schönsten Lebenserinnerungen.

Kurze Zeit nachher beendete die Akademie ihre Uebungen, und er begab sich mit seiner Gattin auf eine längere Reise, welche ihn durch Thüringen, das Ruhr- und Wupperthal, über Köln, Bonn, Frankfurt, Heidelberg und Basel nach der Schweiz führte. Vielfaches Begegnen mit bedeutenden Menschen erhöhte seine geistige Lebhaftigkeit, und in Briefen, die er in die Heimat schrieb, ergoss sich sein volles Herz in überströmendem Gedanken-Reichthum und der klarsten, heitersten Stimmung. Am 11. September bei herrlichem Wetter war er auf dem Rigi. Den 15. September hatte er für den Wiederbeginn der Sing-Akademie bestimmt; ungünstiges Wetter hatte jedoch seine Reisepläne durchkreuzt, und an diesem Tage traf ein heiterer Brief von ihm in Breslau ein, der seine verspätete Rückkehr entschuldigte und die ausführlichsten Mittheilungen über alles Gesehene und Erlebte und den Verkehr mit wissenschaftlichen und künstlerischen Autoritäten verhiess. Und gerade an diesem Tage, nachdem er am Abende vorher, sich schon unwohl fühlend, in Schaffhausen angelangt war, ging seine Seele daselbst in ihre ewige Heimat ein. Seine Körperkraft erlahmte fast plötzlich bei vollem Bewusstsein und geistiger Klarheit, und schon in der Ahnung seines nahen Todes gaben die Worte: „Ach, meine Sing-Akademie!" den Beweis, dass seine letzten Gedanken sich ihr, die einen Theil seines Wesens bildete, zugewandt hatten.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr August Dupont hat vor seiner Abreise nach Berlin noch ein Concert im Theater gegeben, wo wir die zwei letzten Sätze seines neuesten grossen Concertes für Pianoforte und Orchester hörten. Den Mittelsatz bildet eine Ballade von sehr originellem Charakter, in welcher das Orchester, vortrefflich instrumentirt, von besonders ansprechender Wirkung ist. Auch das Finale weicht von der gewöhnlichen Art der Concert-Finale's in so fern ab, als es den Charakter eines glänzend variirten Menuetto-Scherzo trägt. Beide Sätze sind bedeutende Compositionen und wurden mit andauerndem Beifall aufgenommen, der sich bei den Vorträgen einer Capriccio-Phantasie über Motive aus Meyerbeer's Robert und des *Staccato perpétuel* enthusiastisch steigerte. Auch die genannte Phantasie, das einzige Stück der Art, das Dupont geschrieben, zeichnet sich vor anderen Stücken ähnlicher Art durch die Bearbeitung aus, welche in der Variirung und Verbindung der Motive den tüchtigen Musiker zeigt. Ausgezeichnet und ebenfalls von dem lebhaftesten Beifalle begrüsst war auch der Vortrag einiger kleineren Clavierstücke von J. S. Bach und von Scarlatti. Der Concertflügel aus dem Depot von J. M. Heimann erschien im Theater-Locale als ein ganz anderes Instrument an Klang und Auswerfen des Tones, als in dem grossen Gürzenichsaale.

Neuwied. Am 1. März wurde unter G. Flügel's Direction Haydn's „Schöpfung" aufgeführt. Die Solisten waren für Sopran Frau Drobegg, geb. Prätorius, aus Coblenz, für Tenor Herr Wolters aus Köln, für Bass Herr Karl Hill-Malapert aus Frankfurt am Main.

Berlin. Mozart's *Così fan tutte* wurde hier in der Schneider'schen Bearbeitung unter dem Titel „So machen es Alle" am 1. Februar neu einstudirt zur Aufführung gebracht. Die Oper war von Herrn Wolf in Scene gesetzt und mit den Damen Köster, Herrenburg-Tuczek, Bauer, den Herren Krüger, Salomon und Bost besetzt worden.

Das dritte Orchester-Concert von Hans von Bülow am 27. v. Mts. brachte Berlioz's Ouverture zum römischen Carneval, Wagner's Faust-Ouverture, Franz Schubert's grosse Clavier-Phantasie, Op. 15, sinfonisch bearbeitet für Piano und Orchester von Franz Liszt, Capriccio über Motive aus Beethoven's Ruinen von Athen für Piano mit Orchester von Liszt, Sinfonisches Orchesterstück von H. v. Bülow u. s. w.

Die berliner National-Zeitung schreibt: „Von dem Werke Alexander Ulibischeff's, *„Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs"*, über das wir seiner Zeit in einer Reihe längerer Artikel berichteten, hat die Brockhaus'sche Verlagshandlung eine deutsche Ausgabe veranstaltet. Wir legten damals gegen eine Menge in jener Schrift enthaltener Behauptungen Verwahrung ein, empfahlen sie aber zugleich aufs nachdrücklichste der Beachtung aller, denen der Gegenstand am Herzen liegt. Selbst die Irrthümer eines geist- und phantasievollen Mannes und, was noch wichtiger ist, eines Schriftstellers, der es mit der Kunst ernst und aufrichtig meint, sind eine reiche Quelle der Belehrung. Die Arbeit des Uebersetzers, des Professors Ludwig Bischoff, Redacteurs der Niederrheinischen Musik-Zeitung, zeigt die gründlichste Sachkunde und zugleich grosse Klarheit und Fluss im Ausdruck."

Karlsruhe. In den äusseren Verhältnissen des Theaters ist abermals eine Veränderung eingetreten: die administrative Hofstelle, heisse sie nun Intendanz oder Verwaltung, hat momentan aufgehört. Ihr letzter Träger ist pensionirt, und die Direction ist gegenwärtig factisch auch Intendanz — ein Ziel, das längst angestrebt wurde —, ob nur vorübergehend oder auf die Dauer, das wird vielleicht vom Ausschlage des Versuchs abhangen. Im Interesse der Direction möchte ich wünschen, dass ihre Gränzen nicht erweitert würden, zu ihrem eigenen Vortheile, zu ihrer eigenen Sicherheit. Dem schwer zu behandelnden Volke der Künstler gegenüber mag es besser sein, wenn es über Mangel an Macht auf Seiten des Directors, als wenn es über dessen Willkür klagt, und dem Fluge der künstlerischen Intentionen mag eine nüchterne Finanzhand eine erwünschte Begleiterin sein, damit nicht am Ende der gute Director am schlechten Verwalter scheitere.

Freiburg (im Breisgau). Eine neue Oper, „Andreas Hofer", Musik von Kirchhof, wurde hier zum ersten Male gegeben.

Digitized by Google

Karlsruhe. Dem „Theater-Archiv" zufolge liefen im Jahre 1858 beim Lese-Comite des hiesigen Hoftheaters 40 einactige, 6 zweiactige, 24 dreiactige, 11 vieractige und 43 fünfactige dramatische Gedichte (?) ein. Diese 124 Novitäten wurden nach dem Reglement des Lese-Comite's durch schriftliche Inhalts-Angaben und Beurtheilungen, so wie durch die in den Sitzungen daran geknüpften Besprechungen geprüft. Drei Opern und dreissehn Stücke wurden zum Dienste vorbehalten und eilf bestimmt angenommen; sieben von diesen sind bereits zur Aufführung gelangt.

Regensburg, Mitte Februar. Den Freunden der mittelalterlichen Kirchenmusik erlaube ich mir die ihnen gewiss recht erwünschte Nachricht mitzutheilen, dass in wenigen Tagen dem Erscheinen des dritten Bandes der *Musica divina* von Canonicus Dr. Proske entgegen zu sehen ist. Von der Seltenheit und Reichhaltigkeit des Inhaltes mögen nachstehende kurze Andeutungen Zeugniss geben. Es finden sich Intonationen, Psalmen, Magnificat, Hymnen, Antiphonen, Marianische, von Palästrina, Orlando di Lasso, Vittoria, Anerio, Narini, Hasler, Ortiz, Porta, Pitoni, Suriano, Carini, Incerto, Fux, Aichinger, Marenzio, Zacharia, Demantius, Giovanelli, Viadana, Bernabei. Sobald ich im Stande bin, werde ich Ihnen ausführlicher berichten über diese jedenfalls ausgezeichnete Erscheinung auf dem Felde der Kirchenmusik.

Von Professor Johann Christian Lobe in Leipzig, „wohlbekannt" als musicalischer Schriftsteller und Lehrer der musicalischen Theorie wie als Componist und Virtuose, wird demnächst ein interessantes und für den Musiker jedenfalls lehrreiches Buch erscheinen: „Aus dem Leben eines Musikers" (Leipzig, J. J. Weber). Der Verfasser schildert darin seine Künstler-Laufbahn und seinen Bildungsgang, der ein ganz eigenthümlicher war. Lobe ist nämlich fast ein reiner Autodidact in allen den Fächern, worin er sich hervorgethan. Im Jahre 1797 zu Weimar geboren, kam er schon mit fünfzehn Jahren als Violinist in die dortige Hofcapelle; später trat er als Virtuose im Flötenspiel auf und componirte mehrere Opern. In Leipzig lebt und wirkt er seit 1846. In der Ankündigung des Buches wird gesagt, dass es zugleich Zweck des Verfassers sei, durch das Beispiel seines Lebens die Talente gegen ihre eigene Schwäche und gegen feindliche Verhältnisse zu stählen. Auch unterhaltende Erinnerungen aus Lobe's Vaterstadt, dem Musensitze, und Gespräche mit Göthe findet man in diesem Lebensberichte.

Dresden. Am 10. Februar kam auf unserer Hofbühne Wolfsohn's „Czaar und Bürger" neu einstudirt zur Aufführung. Während des dritten Actes verbreitete sich in den zahlreich gefüllten Zuschauerräumen plötzlich die Nachricht von dem Tode der Frau Erbgrossherzogin Anna von Toscana. In Folge dieser Trauerkunde verliessen die sämmtlichen anwesenden Officiere, so wie ein beträchtlicher Theil des Publicums die Vorstellung. Die General-Direction machte Tags darauf bekannt, dass Allerhöchster Anordnung zufolge das Hoftheater bis auf Weiteres geschlossen bleiben werde.

München. Im Hoftheater hörten wir unlängst Grétry's „Richard Löwenherz". Wie veraltet, ja, beinahe kindisch uns der Text dieser Oper jetzt erscheinen mag, so hat doch die Musik weder an Frische und Anmuth, noch an ergreifender Wirkung das Geringste eingebüsst.

Im grossen Theater zu St. Petersburg wurde Flotow's „Martha" bereits drei Mal mit grossem Casse-Erfolg gegeben; jede Einnahme brachte 3500 Rubel ein.

Wien. Michael Hauser wird im Laufe der nächsten Woche im Carl-Theater einen Cyklus von Concerten eröffnen. Das Interesse, welches dem Erscheinen dieses vielgereisten Künstlers vorangeht, dürfte seinen Productionen eine ungewöhnliche Theilnahme zusichern.

Der bekannte dänische Componist Herr Erik Siboni hat eine einactige Oper „Loreley" (Text von Bygaard) vollendet, welche demnächst auf dem kopenhagener Theater zur Aufführung gelangt.

Ankündigungen.

Im Verlage von G. D. Baedeker in Essen sind neu erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Männerlieder,

alte und neue,

für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges.

Herausgegeben von

Wilhelm Greef.

29 Lieder (15 Orig.-Comp.) enth. — Zehntes Heft. — Preis 8 Sgr.

☞ *Die 10 Hefte der Greef'schen Sammlung, von denen das I. in 9., das II. in 6., das III. in 6., das IV. in 4., das V. in 3., das VI. in 3., das VII. in 3., das VIII. in 2., das IX. in 2. Auflage erschien — jede Auflage 3500 Exempl. stark —, enthalten 220 Lieder, darunter 115 Original-Compositionen.*

Das IX. Heft enthält ein Lied von Herrn Musik-Director Karl Wilhelm in Crefeld: „Die Wacht am Rhein", das, ein schöner Ausdruck deutsch-patriotischen Sinnes, in gegenwärtiger Zeit besonders die Aufmerksamkeit der Sänger-Vereine verdient, wie es denn in dem Schiller-Concerte des kölner Männer-Gesangvereins am 17. Februar einen bedeutenden Erfolg hatte und wiederholt werden musste, eben so wurde es am 19. auf Verlangen in der philharmonischen Gesellschaft in Köln mit grösstem Beifall vorgetragen.

Die Greef'sche Sammlung ist überhaupt reich an schönen und kräftigen deutschen Liedern.

Neue Musicalien

im Verlage von

J. RIETER-BIEDERMANN in Winterthur.

Hiller, Ferd., Op. 79, Christnacht; Cantate von Aug. von Platen, für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen einzeln à 2½ u. 5 Ngr.

Kalliwoda, Wilh., Op. 10. Sechs Phantasiestücke für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Lachner, Franz, Op. 110, Zwölf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Heft I, 1 Thlr. 2, 3, à 1¼ Thlr. Stimmen einzeln à 5 und 6⅓ Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musikalien-Handlung sobst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 11. **KÖLN, 12. März 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die Normal-Stimmung (Bericht der französischen Commission). Schluss. — Ernst Theodor Mosewius (Biographische Nachrichten). II. — L. Holle's wohlfeile Ausgaben classischer Tonsetzer. Von DIXI. — Beurtheilungen. W. Greef, Männerlieder, X. Heft. Von L. B. — Uebersicht des Bestandes der deutschen Tonhalle in ihrem siebenten Jahre (1858). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Ertrag des Schiller-Concertes des kölner Männer-Gesangvereins — Berlin, Musicalien-Versteigerung).

Die Normal-Stimmung.

(Schluss. — S. Nr. 10.)

III.

Es blieb nun noch übrig, das Maass der Erniedrigung zu bestimmen, wobei vorzüglich auf die Ermöglichung einer allgemeinen Annahme Rücksicht zu nehmen war.

Es war klar, dass man dabei über einen halben Ton tiefer nicht hinausgehen konnte, da dies weder praktisch noch nothwendig gewesen wäre; darüber war die Commission vollständig einig. Allein der halbe Ton fand Gegner, und es kamen drei Vorschläge zur Sprache: Erniedrigung um einen halben Ton, um einen Viertelton, um weniger als einen Viertelton.

Nur Ein Mitglied schlug das Letzte vor; dasselbe fürchtete eine Störung der Handels-Verhältnisse und war desshalb für eine nur sehr mässige Erniedrigung, deren äusserste Gränze ein Achtel-Ton sein müsste.

Die Frage der Handels-Verhältnisse ist wichtig genug, um dabei einen Augenblick zu verweilen; auch haben Sie, Herr Minister, in dem Einsetzungs-Decrete der Commission uns darauf aufmerksam gemacht.

Unter den Acten, die uns zugestellt sind, befindet sich ein Schreiben, das die Unterschriften unserer ersten und berühmtesten Instrumentenbauer trägt. In diesem an Ew. Excellenz gerichteten Schreiben sind alle Verlegenheiten aufgeführt, „welche durch die fortwährende Steigerung der Stimmung und durch die Verschiedenheit der Stimmungen entstehen". Man ersucht Sie, „dieser Verwirrung durch Festsetzung eines bestimmten Systems ein Ende zu machen, die Anarchie zu beseitigen und der Künstlerwelt einen überaus wichtigen Dienst zu erweisen".

Die Commission nimmt die grösste Rücksicht auf unsere grossartige Instrumenten-Fabrication u. s. w.

Wenn aber unter den Instrumentenbauern, welche Ew. Excellenz ganz richtig die „Verlegenheiten" angegeben haben, die aus der Verschiedenheit und steten Erhöhung der Stimmung entstehen, einige jetzt, wie wir hören, „die Verlegenheiten" fürchten, die aus den Maassregeln entstehen dürften, welche man ergreift, um ihre Wünsche zu befriedigen: was soll man da thun? Da sie selbst „und mit ihnen die ganze musicalische Welt" eine gleichmässige Stimmung verlangt haben, wie kann die Wahl einer Stimmungshöhe, die, wie wir und sie hoffen, allgemein werden wird, die Handels-Verhältnisse stören, die ja schon ihrer eigenen Meinung nach durch die Verschiedenheit derselben gestört sind? Die Festsetzung einer gleichmässigen Stimmung schliesst nothwendig die Annahme einer einzigen Stimmgabel in sich. Nun haben wir fünfundzwanzig verschiedene gegenwärtig gültige und angewandte gehört, verglichen, gemessen. Welches *a* von so vielen sollen wir denn nun wählen? Etwa natürlicher Weise das pariser? Wesshalb? Von jenen fünfundzwanzig Stimmgabeln wünscht keine einzige höher zu werden, viele wünschen tiefer zu werden, und fünfzehn sind schon tiefer als die unsrige. Mit welchem Rechte sollen wir diesen fünfzehn sagen: Steigt zu unserer Höhe hinauf? Würden dann nicht die Handels-Verhältnisse wirklich in Gefahr kommen, gestört zu werden? Ist es nicht logischer, vernünftiger, klüger, im Interesse der Einheit, die wir zu erzielen streben, zu jener Mehrheit hinabzusteigen, und gewinnen wir dadurch nicht die günstigste Aussicht, bei den fremden Künstlern Gehör zu finden, um deren Mitwirkung wir geheten, und denen wir hier unseren Dank zollen für ihre freundliche und theilnehmende Mitwirkung?

Um der Industrie im Instrumentenbau einen Beweis von ihrer Rücksichtnahme zu geben, lud die Commission die vorzüglichsten Instrumentenbauer, d. h. diejenigen, welche bei der Ausstellung von 1855 die ersten Auszeichnungen erhalten haben — und das sind dieselben, die an Ew. Excellenz geschrieben hatten*) —, zu einer Ver-

*) Die Herren Triébert, Buffet, Ad. Sax, Fabricanten von Blas-

Digitized by Google

sammlung ein, und erst nach der Conferenz mit ihnen und mit einigen hiesigen Orchester-Dirigenten*) begann die Commission ihre Berathungen über das Maass der Erniedrigung der Stimmung.

Bei dieser Berathung hat nun die Ermässigung um einen Viertel-Ton die grosse Mehrheit der Stimmen für sich gehabt. Indem sie eine fühlbare Erleichterung für die Sänger herbeiführt, ohne eine zu grosse Störung in die bisherigen Gewohnheiten zu bringen, dürfte sie sich gleichsam incognito bei dem Publicum einführen; sie würde die Ausführung der älteren Meisterwerke erleichtern; sie würde uns auf die vor etwa dreissig Jahren herrschende Stimmung zurückführen, auf eine Epoche, deren musicalische Werke meist noch auf dem Repertoire stehen und sich dann in ihren ursprünglichen Ton-Verhältnissen reproduciren würden. Endlich würde diese Ermässigung voraussichtlich leichter von dem Auslande angenommen werden, als wenn sie einen halben Ton betrüge; denn sie nähert sich gar sehr der Stimmung, die im Jahre 1834 auf dem musicalischen Congresse zu Stuttgart angenommen wurde, und hat sie den Vortheil einer Erfahrung für sich, die zwar beschränkt ist (Karlsruhe und Toulouse), aber deren Resultate gewürdigt werden können.

Die Commission beehrt sich also, Ew. Excellenz vorzuschlagen, eine gleichförmige Stimmung für alle musicalischen Institute in Frankreich einzuführen und festzusetzen, dass das *a* derselben 870 Schwingungen in der Secunde mache.

Was die Maassregeln für die Annahme und Beibehaltung der neuen Stimmung betrifft, so hält die Commission es für zweckmässig:

1) dass eine Normal-Stimmgabel, welche bei einer Temperatur von 15 Grad des hunderttheiligen Thermometers 870 Schwingungen in der Secunde macht, unter der Leitung von Sachverständigen angefertigt werde;

2) dass Ew. Excellenz für Paris und die Departements einen Zeitpunkt bestimme, mit welchem die neue Stimmung obligatorisch werde;

3) dass die Stimmung der Gabeln und Instrumente in allen Theatern, Musikschulen und anderen musicalischen Instituten beständig einer Controle von Seiten der Behörde unterworfen werde.

Wir hoffen, dass Ew. Excellenz die Geneigtheit haben werden, im Interesse der gleichförmigen Stimmung Sich bei dem Herrn Kriegs-Minister für die Annahme derselben bei den Regiments-Musikcorps zu verwenden; ferner bei dem Herrn Handels-Minister dafür, dass bei den Industrie-Ausstellungen nur diejenigen Instrumente zur Bewerbung um Preise zugelassen werden, welche die Normal-Stimmung haben; endlich bitten wir, Ew. Excellenz Einfluss dahin zu verwenden, dass diese Stimmung in allen Communalschulen, in denen Musik-Unterricht ertheilt wird, angenommen werde, und bei dem Herrn Cultus-Minister zu befürworten, dass in Zukunft beim Umbau oder Neubau von Orgeln dieselbe maassgebend sei.

[Nachdem der Bericht nochmals die Vortheile der ganzen Maassregel kurz wieder zusammengestellt hat, schliesst er folgender Maassen:]

Durch die Erwägung der Gefahren, welche der Kunst von Seiten der übermässigen Neigung zur Klanghelle drohen, und durch das Streben, eine Regel, ein bestimmtes Maass, ein Princip aufzustellen, haben Ew. Excellenz von Neuem einen Beweis von der aufgeklärten Theilnahme gegeben, welche Sie der Kunst widmen. Die Freunde der Tonkunst danken Ihnen dafür, Herr Minister, diejenigen, die derselben ihr Leben geweiht haben, und die ihr nur ihre Mussestunden widmen, diejenigen, welche die harmonische Sprache der Töne reden, und diejenigen, die ihre Schönheiten verstehen.

J. Pelletier, Präsident; F. Halévy, Berichterstatter; Auber; Berlioz; Despretz (Physiker, Mitglied des Instituts); Camille Doucet (Chef der Abtheilung für die Theater im Ministerium); Lissajous (Professor der Physik); Melinet (General-Chef der Organisations-Commission für die Militärmusik); Meyerbeer; Ed. Monnais (kaiserlicher Commissar bei den Opern-Theatern und dem Conservatorium); Rossini; Ambr. Thomas.

Beilagen.

Tafel A.

Tafel der in den bedeutendsten Städten von Frankreich und von verschiedenen Ländern Europa's gebräuchlichen Stimmungen nach den durch das Staats-Ministerium erhaltenen Typen.

Städte.	Zahl der Schwingungen in der Secunde.	Verschiedenheit von der Stimmung der Oper in Paris. Nach Schwingungen gemessen.	Nach mittleren Tonschwingungen gemessen.
Lille	904	+ 8,9	+0,077
Paris	896		
Marseille	894	— 2,0	—0,019
Bordeaux	886	—10,0	—0,096
Toulouse (Theater) . . .	885	—11,0	—0,106
Toulouse (Conservatoire). .	874	—22,0	—0,210
Brüssel (Musik der Guiden).	911	+15,0	+0,144
London (Nr. 3)	910,3	+14,4	+0,138

Instrumenten; Cavaillé-Coll, Orgelbauer; der Vertreter des Hauses Erard, Pleyel-Wolff, H. Herz, Pianoforte-Fabricanten; Alexander, Harmoniumbauer; Williaume, Geigenmacher.

*) Den Herren Girard (grosse Oper und Conservatoire-Concerte), Mohr, Musik-Director der kaiserlichen Garde, Deloffre, Orchester-Dirigent im *Théâtre lyrique*.

Digitized by Google

Städte.	Zahl der Schwingungen in der Secunde.	Verschiedenheit von der Stimmung der Oper in Paris. Nach Schwingungen gemessen.	Nach mittleren Tonschwingungen gemessen.
London (Nr. 2)	905	+ 9,0	+0,087
Berlin	903,5	+ 7,5	+0,072
St. Petersburg	903	+ 7,0	+0,067
Prag	899,5	+ 3,5	+0,034
Leipzig	897,5	+ 1,5	+0,014
München	896,2	+ 0,2	+0,002
Haag	892,3	— 3,7	— 0,035
Pesth	892	— 4,0	— 0,038
Turin, Würtemberg u. Weimar	889,5	— 6,5	— 0,062
Braunschweig	887	— 9,0	— 0,086
Gotha	886,5	— 9,4	— 0,091
Stuttgart	886	—10,0	— 0,096
Dresden	882	—14,0	— 0,134
Karlsruhe	870	—26,0	— 0,520
London (Nr. 1)	868	—28,0	— 0,269

Tafel B.

Ueber die fortschreitende Erhöhung der Stimmung.

Namen der Beobachter.	Jahre.	Schwingungen.	Verschiedenheit von der gegenwärtigen Stimmung in den betreffenden Orten in mittleren Tonschwingungen.
	Paris (Grosse Oper).		
Sauveur	1699	808	— 0,845
	1700	808	— 0,845
	1704	810,6	— 0,820
	1713	811,7	— 0,809
Drouet	1810	846	— 0,480
Fischer	1823	862,7	— 0,320
Drouet	1830	871,5	— 0,235
Delezenne	1836 à 1839	882	— 0,134
Lissajous	1858	896	
	Berlin.		
Marpurg	1752	843,75	— 0,574
Wieprecht	1806 à 1814	861	— 0,408
Fischer	1823	874,64	— 0,277
Wieprecht	1830	880	— 0,225
Scheibler	1834	883,25	— 0,194
Wieprecht	1858	903,5	
	St. Petersburg.		
Sarti	1796	872	— 0,298
Lissajous	1858	903	
	Turin.		
Delezenne	1845	880	— 0,091
Lissajous	1858	889,5	
	Mailand.		
Delezenne	1845	893,14	— 0,072
Lissajous	1856	900,6	

Der Staats-Minister hat auf diesen Bericht folgende Verfügung erlassen:

Art. 1. Es wird eine gleichförmige Stimmung für alle musicalischen Anstalten in Frankreich eingeführt, für die kaiserlichen und alle übrigen Theater in Paris und in den Departements, für die Conservatorien, die Succursal-Schulen und die öffentlichen durch den Staat autorisirten Concerte.

Art. 2. Das *a* von 870 Schwingungen in der Secunde wird als Normal-Stimmung festgesetzt.

Art. 3. Die Normal-Stimmgabel wird auf dem kaiserlichen Conservatorium der Musik und Declamation niedergelegt.

Art. 4. Alle vom Staate autorisirten musicalischen Anstalten müssen sich mit einer gestempelten, nach der Normalgabel geprüften Stimmgabel versehen.

Art. 5. Die Normal-Stimmung wird in Paris vom 1. Juli d. J., in den Departements vom 1. December d. J. an eingeführt. Von diesen Terminen ab werden in den genannten musicalischen Anstalten nur gestempelte Normal-Stimmgabeln gestattet.

Art. 6. Die Beschaffenheit der Stimmgabeln und Instrumente wird regelmässigen Untersuchungen durch die Behörde unterworfen.

Paris, den 16. Februar 1859.

Achille Fould.

[N.-S. Ein gehaltvoller Aufsatz von dem rühmlichst bekannten Orgelbauer Cavaillé-Coll in Paris im *Ami de la Religion* vom 5. Februar (auch in besonderem Abdruck bei de Soye & Bouchet zu haben) stellt namentlich die Verdienste von H. Scheibler in Crefeld (seit 1834) um die Sache der Tonmessung in das gebührende Licht; man muss sich allerdings wundern, dass der obige Commissions-Bericht Scheibler, ohne dessen scharfsinnige und ausdauernde Forschungen und Versuche und die daraus hervorgegangene Erfindung eines genauen Tonmessers auch die jetzigen Messungen und Resultate unmöglich gewesen wären, gar nicht erwähnt. Cavaillé schlägt als Normal-Stimmung ein *a* von 888 Schwingungen in der Secunde vor, d. i. 8 höher als das *a* des stuttgarter Congresses und 8 tiefer als das jetzige *a* der pariser Oper. Das temperirte *a* von 888 entspricht dem geometrischen *a* von 880 Schwingungen, wonach dann das 32füssige *C* 33 (statt 32, wie Chladin annahm) Schwingungen in der Secunde erhält. Auf diese Weise, meint Cavaillé, würde eine Uebereinstimmung zwischen der Tonbestimmung der Physiker und derjenigen der Musiker erzielt werden; auch haben Pouillet und andere Physiker diese Sätze (33 Schwingungen für das 32füssige *C* u. s. w.) bereits in ihren neuesten Werken angenommen.

So wohl auch dieser Vorschlag in theoretischer Hinsicht begründet ist, so müssen wir doch in praktischer der Annahme von 870 Schwingungen für das *a*, also der grösseren Ermässigung, den Vorzug geben und hegen die Hoffnung, dass ungeachtet mancher Disharmonie in den

[*]

Digitized by Google

Ansichten am Ende doch die harmonische Klang-Einheit nach demselben Typus auch in Deutschland durch freie Uebereinkunft zu Stande kommen wird.]

Ernst Theodor Mosewius.

(S. Nr. 10.)

II.

Die Rheinische Musik-Zeitung vom 1. Januar 1853 enthielt einen Artikel von F. B***e in Hildesheim, welcher die Jubelschrift von E. Th. Mosewius: „Die Breslauische Sing-Akademie in den ersten fünfundzwanzig Jahren ihres Bestehens", besprach und dem Director derselben bei aller Anerkennung seiner Verdienste „grosse Einseitigkeit" und namentlich „Vernachlässigung der besten Werke von Beethoven und von Fr. Schneider" vorwarf. Wir erhielten bald darauf den folgenden Brief von Mosewius, dessen Veröffentlichung er damals nicht wünschte; jetzt steht derselben nichts mehr entgegen.

Breslau, den 9. Januar 1853.

Die Rheinische Musik-Zeitung bringt mir in ihrer Nr. 1 vom 1. Januar 1853 einen Neujahrs-Gruss entgegen. Ich bin zu lange an öffentliche Beurtheilung gewohnt, als dass mich eine ungünstige noch verstimmen könnte; noch viel weniger liebe ich eine Controverse, die Niemandem nützt und die Streitenden selten versöhnt. Doch lese ich gern zwischen den Zeilen und glaube hier entdeckt zu haben, dass eben nur Vorliebe mir den Vorwurf der Einseitigkeit gemacht hat. Der Gegenstand dieser Vorliebe ist mein alter, von mir aufrichtig geschätzter, lieber Freund*). Es dürfte den werthen Freund tief verletzen, wollte ich die mir gemachten Vorwürfe, wie ich wohl sonst es pflege, ganz mit Stillschweigen übergehen; desshalb wende ich mich u. s. w.

Es bedarf nur eines Blickes in das von mir herausgegebene Büchlein, um zu sehen, dass ich das in Rede stehende Institut nach einem fest bestimmten Princip geleitet habe. Das von ihm Ausgeschlossene steht natürlich ihm gegenüber, und so ist jedes principielle Verfahren immer gewisser Maassen auch ein einseitiges. Es kommt nur darauf an, ob es sich rechtfertigen lässt, und das ist es, was ich hier versuchen will.

Der Zweck der Sing-Akademie ist Erhaltung und Belebung echten Kunstsinnes durch praktische Uebung der kirchlichen oder heiligen und der damit zunächst verwandten ernsten Vocalmusik. — Bei seiner Ausführung (soll das Institut eine Bedeutung an sich erlangen) sind die localen Verhältnisse ins Auge zu fassen. Breslau mit seinen circa 120,000 Einwohnern hat eine Menge musicalischer Anstalten: ein Seminar, früher zwei, Musiken allsonntäglich in drei evangelischen und in einer Menge katholischer Kirchen, vier Gymnasien und zwei Bürgerschulen mit ihren Gesangsclassen; das katholische Gymnasium allein hat über achthundert Schüler; einen Künstler-Verein, der Concerte veranstaltet, einen akademischen Musik-Verein, einen kirchlichen Gesang-Verein unter Herrn Musik-Director Siegert, eine Menge stehender Concerte u. s. w. Es kam also zuvörderst darauf an, sich einen solchen Wirkungskreis zu bilden, der die übrigen bestehenden nur an der Peripherie berührte, den Kern aber selbstständig, ohne mit dem Bestehenden zu concurriren, für sich allein in Anspruch nahm; und so gestaltete sich die Aufgabe, den Werth des Classischen vergangener Zeiten der Gegenwart anschaulich zu machen, ihr zu zeigen, dass ein und derselbe Inhalt sich in gleicher Wahrheit und Grösse in ganz verschiedenen Formen kund gibt, und dass diese mit der Anschauungsweise der Zeiten, in denen sie gegeben oder gestaltet, im innigsten Zusammenhange steht. — So leitet Mozart und Haydn zu Händel und Bach, diese zur neuen neapolitanischen Schule, und so führt sich die Entwicklung der Kirchenmusik bis auf die älteren Italiäner und Niederländer zurück. — Wenn von Händel und Bach die Rede ist, so versteht sich die protestantisch-evangelische Grundlage der Musik von selbst. Desshalb steht der evangelische Choral mit ihr im innigsten Zusammenhange, und die Kenntnissnahme von den Gemeinde-Gesängen aus der Reformationszeit (bis zur Verwässerung des Textes und des Tonsatzes) war unerlässlich. Seine Verwendung zu Kunstgesängen weiset sich in den beiden äussersten Spitzen, Joh. Eckardt und Seb. Bach, nach, und die Motetten minder grosser Componisten zeigen dessen Verflechtung im Kunstsatze. Desshalb ist Seb. Bach auch in katholischen Ländern, z. B. in Oesterreich (Wien), durchaus unverständlich, und die verkehrten, halben oder schiefen Urtheile über Händel kommen eben daher.

Wenn neben diesen allgemeinen leitenden Grundsätzen noch jedem Componisten der neueren Zeit, dessen Werke eine Entwicklung der Kunst andeuten oder beanspruchen, Aufmerksamkeit zugewandt wird, so sehe ich mich in dem Verzeichnisse der in der breslauer Sing-Akademie geübten oder aufgeführten Werke vergebens nach einem unbedeutenden oder vernachlässigten um. Denn ganz abgesehen davon, dass es nur für Aufführungen zum Gelderwerb für milden Zweck zwei Mal gegeben worden ist und weder ein kirchliches noch ein für Gesangs-Uebung geeignetes Werk ist, konnte Felicien David's „Wüste" bei seinem

*) Friedrich Schneider. Der Verfasser des citirten Artikels ereiferte sich besonders wegen der Nicht-Aufführung des „Weltgerichts".

Digitized by Google

Hervortreten kein unbedeutendes Werk genannt werden, welches es denn auch meines Erachtens im Bereiche der musicalischen Genre-Malerei keineswegs ist. Der Aufforderung für C. M. v. Weber's Denkmal durch Aufführung der Aernte-Cantate von seiner Composition zu genügen, wurde jenes sonst der Akademie fern gebliebene Werk hineingezogen. — Doch wir vermissen Beethoven im Verzeichnisse. Welche seiner Werke eignen sich denn für die Sing-Akademie, die dem Principe gemäss zum Verständniss älterer Meister führen könnten? — Als bedeutende Erscheinungen der Zeit traten sie alle vor 1825, vor der Stiftung der Sing-Akademie, hervor und berühren in dieser Hinsicht deren Aufgabe nicht. Ich bin als mitwirkender Quartettist aufgewachsen und habe mir meinen Enthusiasmus für Beethoven seit fast fünfzig Jahren erhalten und denselben bei der Erscheinung jedes neuen Werkes bethätigt. So war ich der Erste, der nach einer selbst zusammengeschriebenen Partitur des Meisters Eroica zu Königsberg aufführte, wie ich mich hierorts an den ersten Aufführungen der *A-dur-*, *F-dur-* und der letzten Sinfonie lebhaft betheiligte. Diese, die neunte, wurde von dem hiesigen Künstler-Vereine unter meines Collegen Wolf Leitung sehr tüchtig aufgeführt, dessgleichen die Phantasie mit Chor; auch liegen sie als Instrumentalstücke ausser dem Bereiche der Gesang-Vereine. Was bleibt nun für die Uebung der Akademie übrig? „Christus am Oelberge"?! Ich selbst habe dieses Oratorium schon im Jahre 1814 zu Königsberg, meiner Vaterstadt, aufgeführt; ich besitze es seit jener Zeit vollständig ausgeschrieben, und habe zu verschiedenen Zeiten es in der Absicht einer Aufführung immer wieder durchgesehen. Aber — aufrichtig: wie sehr ich die Schönheiten zum Beispiel der Introduction und einzelner Stücke darin erkenne, wie leicht ich mich in die Situation der stürmischen Krieger, des Seraphs und des Dramatischen im Werke versetzen kann, so glaube ich doch dem sonst so grossen Meister meine Verehrung am besten dadurch zu bezeigen, wenn ich seine Auffassung des Christus und Petrus dem Vergleiche der unserem Kreise anderweitig bekannt gewordenen Auffassung der Passions-Geschichte entziehe. Die *C-dur*-Messe (drei Hymnen) wird hierorts häufig in den katholischen Kirchen beim Gottesdienste aufgeführt. Es bleibt also noch die grosse Messe in *D* übrig. Herr Musik-Director Siegert ist mir mit ihrer Aufführung zuvorgekommen, und später hat es uns an Zeit gemangelt, dieses umfangreiche, schwierige Werk studiren zu können; auch muss ich hier eine Einseitigkeit zugeben, diese nämlich, dass ich die Anstrengung der grösstentheils jugendlichen Stimmen der Akademie zu Gunsten eines Werkes scheute, dessen Charakter mehr ein sinfonischer, als ein für Uebung im Gesange sich eignender ist. Was Beethoven sonst noch für Gesang geschrieben hat, ist grösstentheils unter meiner Leitung von einem Kreise, „Musicalischer Cirkel" genannt, der sich mit so genannter Kammer- und Opern-Musik beschäftigt, gesungen worden.

Nach allem dem scheint es denn auch wohl nicht Beethoven zu sein, der mir den Vorwurf der Einseitigkeit zugezogen hat, und ist er wohl nur als der mehr zufällige Begleiter von Friedrich Schneider zu betrachten. Dieser von mir sehr verehrte würdige Mann und Künstler hat mit dem „Weltgerichte" seinen Namen als den eines hochgeachteten Componisten verbreitet. Es ist im Jahre 1820 gedruckt und von Rochlitz beurtheilt worden. Ich habe es mir, damals noch in anderen Verhältnissen lebend, in Folge jenes Urtheils angeschafft. Als ich die Akademie errichtete, war es hierorts schon mehrere Male gegeben und ist auch, seitdem die Akademie existirt, von anderen Vereinen öfter wiederholt worden. Dieses Werk lag also ausser dem Bereich der Sing-Akademie, wie noch manches andere, welches ich, wie z. B. Haydn's „Schöpfung", stets den Vereinen überlassen habe, die es vor mir in Beschlag genommen hatten. Bei aller Hochachtung, die ich für den Freund und Meister hege, habe ich doch unter seinen späteren Oratorien keines auffinden können, welches eine besondere Entwicklung der Tonkunst angedeutet hätte, und so bin ich stets mit der sehr reichhaltigen Literatur Bach's beschäftigt gewesen, die mir noch Stoff für wenigstens fünfzig Jahre bietet, und habe ebenfalls alles das hervorgesucht und ins Leben gerufen, was sich von Händel und anderen alten Meistern zur Darstellung und zur Uebung für den Gesang eignet. Erschien ein Werk eines Aufsehen erregenden Componisten, und fand ich mindestens dies gerechtfertigt, so habe ich es auch für meine Pflicht gehalten, das, was die Geister der Neuzeit bewegt, meiner Umgebung nicht vorzuenthalten. Wie aber schon oben erwähnt, ist meine Aufgabe eine andere. Die Wahrheit der Auffassung, die Schönheit der Darstellung, die Tüchtigkeit und Gediegenheit der Arbeit glaube ich ebenfalls in jedem einzelnen Tonstücke erkennen zu können. Ich habe es aber nie begriffen und werde es niemals begreifen, wie einzelne werthvolle Stücke eines grösseren Werkes mit einem organischen Ganzen in Vergleich zu stellen sind; und wenn es wirklich so ist, dass ein einziges Stück eines Meisters alles übertreffen kann, was ein anderer Treffliches geschrieben hat, so scheint mir dagegen z. B. der Schluss-Chor in Händels „Messias" nur das Ende des musicalischen Werkes zu sein, welches mit „Tröstet mein Volk" beginnt und sich ununterbrochen als Eines in gleicher Vortrefflichkeit fortspinnt. Wie wir darüber denken, die breslauische Sing-Akademie nämlich, ist in der

Digitized by Google

Einleitung zu unserem Textbuche des „Messias“ zu lesen, welches ich beizulegen mich beehre.

Ob das Decret, „die Vorliebe (Ueberschätzung) für Bach müsse aufhören“*]), zur Ausführung kommen werde, muss ich sehr bezweifeln; fürs Erste sicher nicht. Hat doch schon die Herausgabe des ersten Bandes der Cantaten, von denen früher ausser von mir sehr wenige in Deutschland gegeben worden sind, eine vielfältige Ausführung der herrlichen Cantate: „Bleibe bei uns!“ nach sich gezogen. Dass Bach vergessen werden würde, wenn die Directoren der Gesang-Vereine die Werke der neueren Kirchen-Componisten mit gleichem Eifer und gleicher Sorgfalt und Mühewaltung aufführten, muss ich leider ebenfalls so lange bezweifeln, bis ein Kirchen-Componist auftritt, der eben so religiös, so wahr und so tief wie Bach ist, oder ihn übertrifft. Bis die Zeiten sich der Art gestalten, dass eine solche Erscheinung möglich ist, werden wir uns wohl noch immer an den alten Herrn wenden müssen und vollauf bei ihm des Herrlichen und Erlabenden vorfinden, wenn wir auch alles, was ihm als Ergebniss seiner Zeit anklebte, beseitigen. Jedermann hat eine Vorliebe für einen Meister, vor Allen der jüngere Künstler; ich ehre und schätze jeden Enthusiasten, ich freue mich über ihn. Er wird schon mit der Zeit zum Urtheilen kommen; das blasirte Völkchen nie. Ich bin ein bejahrter Mann, aber noch heute des Enthusiasmus voll und auch einer Vorliebe, aber mit Bewusstsein. Heisst es ja doch auch im Westöstlichen Divan, „das sei unerlässlich, dass man das Hässliche nicht wie das Schöne leben lasse“. Wie ich Bach anschaue, darüber habe ich mich öfter ausgesprochen. Ich meine es redlich mit der Kunst und wirke in ihr nach meinen Kräften und mit meiner besten Einsicht. Mehr kann man nicht verlangen. Wo ich irre, gebe ich mich gern gefangen; dessen kann und darf ich mich aber rühmen, dass ich, so viel an mir ist, mir immer mein Urtheil unbefangen und frei erhalten habe, und dass wohl Gründe mich eines Besseren belehren können, alles Andere mich aber niemals darin wankend machen wird. Genug! — Haben Sie Gelegenheit, Freund Schneider davon zu unterrichten, dass nur die Verhältnisse mich abgehalten haben, sein „Weltgericht“ aufzuführen, und ihm dies anzudeuten, so werden Sie mich dadurch sehr verpflichten. Es wird mich sehr freuen, wenn ein falscher Verdacht, den er etwa hegen könnte, in ihm niedergeschlagen würde. Ich werde Ihnen dafür sehr dankbar sein.

Mosewius.

*] Aeusserung von F. B. in dem oben erwähnten Artikel.

L. Holle's Verlag

in Wolfenbüttel fährt fort in der unermüdlichen Betreibung des begonnenen Werkes, die classischen Tonsetzer in wohlfeilen Ausgaben mit würdiger Ausstattung zu veröffentlichen. Die neuesten Vorlagen von Weber's Opern und Beethoven's kleineren Claviersachen nebst Clavier-Duo's sind wieder eine Gewähr dafür, wie viel die Liebe zur Sache wirkt, mit kleinen Mitteln Grosses zu erreichen. „Kleine Mittel“ sind nicht gemeint etwa von wohlfeilen Herstellungskosten; denn jeder Kenner sieht, dass das starke weisse Papier, die mannigfachen Typen und vieles andere Beiwerk dem Unternehmer eben nicht wohlfeil zu stehen kommen, wie wir denn auch vernehmen, dass um des guten Papiers willen schon eine Mehr-Ausgabe von einigen Hundert Thalern gegen andere ähnliche Unternehmungen hier nothwendig gewesen ist. Die „kleinen Mittel“ sind vielmehr der compendiöse und doch vollkommen saubere, deutliche Druck, welcher es möglich macht, dass z. B. Weber's Oberon jetzt für 1 Thlr. auf 85 Seiten vollständig gegeben ist, wogegen die Schlesinger'sche Ausgabe für 157 Seiten auf schlechterem Papier mit oft undeutlichem Druck $6\frac{1}{2}$ Thlr. kostet. Und so alle übrigen Ausgaben. Von Weber's Opern liegen vollendet vor die Clavier-Auszüge von Freischütz, Oberon, Euryanthe und Preciosa, welche zusammen $3\frac{1}{3}$ Thlr. kosten, während sie in den älteren Ausgaben sich über 18 Thlr. belaufen.

Von den Beethoven'schen Werken geben die neuesten Bände (3, 4, 5) kleinere Clavier-Compositionen, Bagatellen, Variationen, Jugend-Arbeiten, worunter manches Werthvolle, was mit Unrecht oft übersehen wird; dann die Duetten für Clavier und Violine oder Violoncell, meist bekannt, doch auch hier Selteneres und Verschollenes, was der Wiederbelebung bedürftig ist. Bei den Duetten ist die Clavierstimme zugleich Partitur; die Revision durch Fr. Liszt ist auch eine Empfehlung, indem wir darin die Gewähr der Correctheit hier wie in den früheren Bänden erblicken.

Ausser den genannten Hauptwerken unserer alten Heroen — denn auch Mozart's und Haydn's Clavier- und Orchesterwerke sind durch Holle's Verlag in ähnlicher löblicher Weise erneut — hat die neueste Veröffentlichung ein paar minder bekannte, die wir nicht zu übersehen bitten. Kuhlau, dessen Blüthezeit etwa auf 1815—25 zu setzen ist († 1832 in Kopenhagen), hat manches gute Stück componirt, das den Liebhaber noch heute erfreut, z. B. die köstliche Sonate mit Polonaise in *G-dur*, Op. 46. die sich auch heute noch als nobles Salonstück sehr wohl eignet. Auch seine Opern Lulu und Räuberburg sind

Digitized by Google

neben vielem Zeitgenössischen noch immer beachtenswerth; sie haben ihrer Zeit durch ihr nordisch-volksthümliches Gepräge viel Glück gemacht.

Endlich liegt uns heute vor Nauenburg's, des berühmten Sängers und Singlehrers, „Praktische Stimmbildungs-Methode", d. h. Auswahl melodischer Gesang-Studien von Bordogni, Panseron, Rossini und Anderen. Die italiänische Schule liegt als die maassgebende zu Grunde; die einzelnen Melodieen sind fasslich, bedeutsam und in lehrhafter Folge zusammengestellt.

Nochmals wünschen wir dem wackeren Verleger Glück zu dem bisher Geleisteten, und sagen ihm Dank, dass er die Classiker unermüdlich strebt „gemein zu machen", was nicht einfacher geschehen kann als durch diese unglaubliche Verwohlfeilung, welche gegen die alten Ladenpreise sich verhält wie 1 : 5, auch 1 : 6! Solches Gemeinmachen ist eine Wehr und Waffe gegen das Aufkommen anderer ungemeiner Dinge, die ungemein viel Geld kosten und ungemein wenig für das theure Geld leisten.

DIXI.

Beurtheilungen.

Für Männerchor.

W. Greef, Männerlieder, alte und neue. X. Heft. Essen, bei G. D. Bädeker. 1859. Preis 3 Sgr.

Dieses neueste Heft der trefflichen Greef'schen Sammlung von alten und neuen Liedern für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges (vgl. Nr. 52 der Niederrheinischen Musik-Zeitung vom Jahre 1856) enthält unter 20 Liedern 15 Original-Compositionen, wovon eine (Nr. 19, von G. Flügel, ausnahmsweise mit Pianoforte-Begleitung. Die Hefte 1—9 haben sämmtlich neue Auflagen erlebt, das erste Heft schon die neunte, das zweite die sechste Auflage u. s. f., jede Auflage zu 3500 Exempl., was für die weite Verbreitung spricht und ein genügendes Zeugniss für die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit dieser Sammlung ist. Die 10 Hefte zusammen enthalten 220 Lieder, worunter 115, mithin über die Hälfte, Original-Compositionen sind; der Preis von 3 Sgr. für jedes Heft bei guter Ausstattung ist beispiellos billig. Ausser den 115 Original-Compositionen von 49 Componisten findet sich eine Auswahl schöner Volkslieder darin. Verdienen doch die frischen, zarten, lieblichen Sangesblüthen des Volkes vor manchem Anderen von den Sängern eine freundliche Aufnahme. Auch das vorliegende Heft bringt einige Volkslieder und in recht zweckmässiger, vierstimmiger Harmonisirung, welche die Mitte zwischen zu grosser Einfachheit und zu grosser Künstlichkeit hält. Volkslieder fünfstimmig zu harmonisiren, wie es L. Erk bei manchen gethan, können wir keineswegs billigen; wir halten im Gegentheil die dreistimmige Bearbeitung für die am meisten geeignete, wie wir denn in diesen Blättern schon häufig den Componisten für Männerchor (besonders wenn Orchester-Begleitung dabei ist) den dreistimmigen Satz empfohlen haben, der bei dem beschränkten Umfange der Männerstimmen die Harmonie weit klarer und wirksamer hervortreten lässt, als der vierstimmige. Haben doch auch die älteren Meister, z. B. Mozart, Cherubini u. A., stets nur dreistimmig für den Männerchor gesetzt, und sie wussten wohl, was klingt und was wirkt. Den Italiänern fällt es noch bis heute nicht ein, einen Männerchor anders als zwei-, höchstens dreistimmig zu setzen.

Höchst anerkennungswerth ist es, dass W. Greef fortwährend den Grundsatz festhält, von seiner Sammlung alle Trink- und Gelage-Lieder, Liebeskränkeleien, Effectstückchen u. s. w., welche nur die unkünstlerische Masse blenden, auszuschliessen.

Die Angabe des Namens des Dichters so wie des Componisten findet sich in dieser Sammlung durchweg, und zwar so, dass zu den Namen der Verfasser auch die Jahreszahl der Entstehung oder ersten Veröffentlichung des Gedichtes und der Composition, so weit solche zu ermitteln waren, mitgetheilt sind. Eine recht willkommene Zugabe (und noch dazu ohne Preis-Erhöhung) des zehnten Heftes ist das alphabetische Verzeichniss der (115) Dichter und (84) Componisten nebst biographischen Notizen. Es enthält besonders über rheinländische Componisten Notizen, die man anderswo vergebens sucht.

Möge denn auch dieses Heftchen, das wiederum ein schönes Zeugniss von dem gesinnungsvollen Wirken des Herausgebers für die Veredlung des Männergesanges darlegt, seinen Weg durch die deutschen Gauen machen!

L. B.

Uebersicht des Bestandes der deutschen Tonhalle in ihrem siebenten Jahre (1858).

Zwei Preise wurden im vorigen Jahre ertheilt: I. an Herrn Gustav Merkel, Tonkünstler in Dresden, für seine vierhändige Orgel-Sonate (110 Gulden); II. an Herrn V. E. Becker in Würzburg, Director des dortigen Sängerkranzes (44 Gulden), für die Composition „Preisgesang" von Garve für Männerchor.

Bei der Orgel-Sonate waren Preisrichter die Herren Professor Dr. Faisst, Hof Capellmeister V. Lachner und General-Musik-Director Dr. Spohr; bei dem Preisgesange nebst Herrn Dr. Spohr die Herren Hof-Musik-Director L. Hetsch und Hof-Capellmeister Reissiger. Leider haben wir hier zugleich anzuzeigen, dass Herr Dr Spohr seitdem aus Grund „zu weit vorgerückten Alters" die Ausübung des Preisrichter-Amtes abgelehnt hat.

Digitized by Google

Im verflossenen Jahre 1858 wurden zwei Preis-Ausschreiben erlassen, nämlich das 16. für Composition des von der Tonhalle gekrönten Operntextes „Der Liebesring" in Einem Aufzuge, von Dr. H. T. Sohmid, und das 17. für ein Streich-Quartett

Um jenen Preis (200 Gulden) kamen zweiundzwanzig, um den anderen (88 Gulden) achtunddreissig Bewerbungen ein, welche, wie die auf das frühere (das 14.) Preis-Ausschreiben eingekommenen vierzehn Nonetten der preisrichterlichen Beurtheilung vorliegen.

Zu den in voriger Uebersicht für 1857 verzeichneten 571 Vereins-Mitgliedern, von welchen leider seither einige starben, sind 77 neue eingetreten.

Die bedungene Eintrittsleistung beträgt nur $^1/_3$ Thaler und der jährliche Beitrag ebenfalls nur 35 Kreuzer und ist widerruflich.

Mannheim, im Wintermonat 1859.

O. Deimling, Professor. L. Coblitz, Maler. K. F. Heckel, Musicalienhändler. Dr. K. A. Meyer, Professor. A. Schüssler.

Stand der Tonhalle-Casse 1858.

Einnahme.

	Gld.	Kr.
a. Aus voriger Rechnung (1857)	632	24
b. An Eintrittsgeldern	35	—
c. An Mitglieder-Beiträgen	229	42
d. An Mehrleistungen und besonderen Geschenken . .	111	22
e. Verschiedenes sonst	45	50
Summe . .	1054	18

Ausgabe.

	Gld.	Kr.
1. Für Schreib-Bedarf	2	25
2. Druck- und Schreibkosten	92	8
3. Post- und Sendgebühren	53	25
4. Für Preise verwendet	154	8
5. Bedienung und Verschiedenes	51	13
Vorräthig	700	59
Summe . .	1054	18

A. Schüssler.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das am 17. v. Mts. zum Besten der Schiller-Stiftung Statt gefundene Concert hat, einschliesslich des Miethpreises des grossen Gürzenich-Saales, im Betrage von hundert Thalern, welche wir im Auftrage der Stadt Köln dem Ertrage des Concertes zugefügt, über tausend Gulden erbracht.

Es betrug nämlich die Einnahme . .	Thlr.	1032	5 Sgr.
Die Ausgabe	„	552	5 „
Rest . .	Thlr.	480	— Sgr.
Dazu die Gabe der Stadt Köln . . .	„	100	— „
Zusammen . .	Thlr.	580	— Sgr.

Die Zusendung dieser Summe an den Schiller-Verein zu Marbach als Beitrag zum Ankaufe von Schiller's Geburtshaus ist bereits erfolgt

In Berlin kommt am 15. April und folgende Tage bei J. A. Stargardt (Charlottenstrasse 54) eine bedeutende „musicalische und hymnologieche Bibliothek" zur Versteigerung. Der Katalog ist besonders reich an Sammlungen von geistlichen und Volksliedern und an historischen und theoretischen Schriften über Musik; er enthält aber auch mehrere Musicalien, besonders Clavier-Auszüge älterer Opern, einige Autographen und viele Handschriften. Wir finden unter anderen die Schriften von Burney, Forkel, Fux, Gerber, Gerbert, Printz, Rameau, Schilter (*Thesaurus Antiq. Teuton.*), Werkmeister, von Winterfeld, Zelter; 67 Stück Texte zu den theatralischen Darstellungen in den Jesuitenschulen von 1651—1772; eine ausserordentlich zahlreiche Sammlung von Kirchen-Gesangbüchern, eben so von Volksliedern, sowohl in Sammlungen als in fliegenden Blättern (z. B. Nr. 570, 1310 Stück deutsche Volkslieder in Einzeldrucken des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts; — Nr. 576, Volkslieder in 700 Blättern und sieben Bänden, vom Organisten Lisco handschriftlich gesammelt, bis auf die Zeit der Freiheitskriege; — Nr 594, Sammlung portugiesischer und spanischer Lieder, 7 Bände, 1152 Seiten Manuscript, Quer-Folio mit Musik-Begleitung). Unter den Musicalien: Zelter's Compositionen, Opern von Benda, Cimarosa, d'Alayrac, Dittersdorf, Fioravanti, Grétry, J. A. Hiller, Martin, Méhul, Neumann, Righini, Sacchini, Salieri, J. A. P. Schulz (Athalia in Partitur), Zumsteeg. — Unter den Autographen befinden sich 6 von W. A. Mozart, u. a. 2 Sinfonieen aus den Jahren 1771 und 1772 (s. Jahn's Mozart, I., p. 704), Tartini's Teufels-Sinfonie u. s. w.

Ankündigungen.

Neue Pianoforte-Compositionen von A. Croisez im Verlage von

Friedr. Hofmeister in **Leipzig.**

Op. 89. Morceau de Salon sur Jenny Bell, d'Auber. 20 Ngr.
Op. 94. Fiorina. Fantaisie brill. 15 Ngr.
Op. 95, Nr. 1. Fantaisie sur Oberon, de Weber. 17½ Ngr.
Op. 95, Nr. 2. Caprice sur la Fanchonnette, de Clappisson. 15 Ngr.
Op. 96, Nr. 1. Morceau élégant sur l'Opéra Don Pédre de F. Poise. 15 Ngr.
Op. 96, Nr. 2. Souvenir de l'Opéra Les Saisons, de Massé. 15 Ngr.
Op. 97, Nr. 1. Gondoline. Barcarolle vénitienne 12½ Ngr.
Op. 97, Nr. 2. Les Moissonneurs de Glaris. Air suisse fav. 12½ Ngr.
Op. 98. Les Mois. 12 petits Morceaux très-faciles. Liv. 1—4 à 15 Ngr.
Op. 99, Nr. 1. Castagnettes et Mandoline. Nocturne espagnole. 12½ Ngr.
Op. 99, Nr. 2. Le Simoün. Fantasia et Scène arabe. 17½ Ngr.
Op. 100. 25 Etudes chantantes, très-faciles. 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 101. Les Champs et la Ville Nr. 1, Divertissement vallageois, 15 Ngr. Nr. 2, Morceau de Salon, 12½ Ngr. 27½ Ngr.
Op. 102. La Plainte et la Brise. Caprice de Genre. 15 Ngr.
Op. 103. Le Jongleur. Caprice imitatif. 15 Ngr.
Op. 104. Lever du Soleil. Hymne. 15 Ngr.
Op. 105. Les Moissonneurs et l'Angelus. Scène pastorale. 15 Ngr.
Op. 106. Réverie d'une jeune Mère en berçant son Enfant. 12½ Ngr.
Op. 107. La Forge et le Rouet. Caprice de Genre. 15 Ngr.
Op. 108. Doux Penser, gai Refrain. Fantaisie. 15 Ngr.

Die Compositionen Croisez's erfreuen sich bereits einer sehr weiten Verbreitung. Durchweg gut spielbar, zum Theil über ansprechende Original-Melodieen, zum Theil über beliebte Opern-Motive geschmackvoll geschrieben, eine Auswahl von Stücken verschiedener Schwierigkeit darbietend, eignen sie sich in ganz besonderem Maasse zur Verwendung beim Clavier-Unterrichte, etwa in der Art der Hünten'schen Werkchen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 16 u. 18.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 12. **KÖLN, 19. März 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Ueber den Vortrag der Kirchenmusik älterer Meister. Von L. B. — Aus Leipzig (Historisches Concert des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner). Von —7—. — Die classische Musik in Italien — Achtes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Musik-Director Ed. Franck — Aachen, das letzte Abonnements-Concert — Berlin, Lohengrin, Geschwister Ferni — Hannover — Leipzig — Dr. Julius Becker † — Dresden — Wien, Servais, Frl. Tietjens).

Ueber den Vortrag der Kirchenmusik älterer Meister.

Bekanntlich haben die Kirchen-Componisten vor Haydn den Vortrag in ihren Gesangstücken selten, meist gar nicht durch dynamische Zeichen des Ausdrucks (*f., mf., p., cresc.* u. s. w.) angedeutet. Dadurch ist bei vielen Musikern die Meinung entstanden, als sei der verschieden durch Betonung und Ausdruck abgestufte, derjenigen Empfindung, die im Texte und in der Melodie vorherrscht, angepasste Vortrag bei jenen Compositionen unnöthig oder gar vom Uebel. Dass die Vertheidiger dieser Meinung, wenn sie consequent bleiben wollen, diese so genannte Einfachheit oder Einfalt des Vortrages nicht nur bei den Chören, sondern auch bei den Arien und Recitativen der älteren Kirchen-Compositionen verlangen müssen, scheint ihnen bei ihrer Behauptung weniger zum Bewusstsein gekommen zu sein; man kann wenigstens vernünftiger Weise nicht wohl annehmen, dass sie auch daran gedacht haben, denn die Anwendung ihres Grundsatzes auf die Soli hiesse ja dem Gesange sein eigentliches Wesen, die durch ihn allein in ergreifender Weise zur Erscheinung zu bringende Seele rauben.

Wenn es aber unzweifelhaft ist, dass die Sänger der Solostücke in den Compositionen von Bach und Händel zur Zeit der Entstehung und ersten Aufführungen derselben die Kunst des Gesanges und mit ihr allen psychischen Ausdruck sicher nicht verläugnet und abgeworfen haben, mit welchem Rechte will man dann fordern, dass dies bei den mehrstimmigen Gesängen geschehen solle? Sollen z. B. Bach's Choräle so abgeplärrt werden, wie man sie heutzutage in den Kirchen hört? Ich will Niemandes Gefühl antasten, der sich auch bei solchem Gesange eines ihm theuer gewordenen Kirchenliedes erbauen kann; aber hier ist von Musik die Rede, von der Kunst, nicht vom Glauben. In dieser Beziehung wird jeder Musikverständige beim ersten Blicke in die Bach'chen Choräle seiner Passionen wahrnehmen, dass diese Stimmführung und Harmonisirung nicht für die wirkliche Gemeinde, sondern für eine ideale, durchaus musicalische, mithin für künstlerischen Vortrag berechnet ist. Mosewius sagt darüber unter Anderem: „In Lied und dessen Melodie kann jeder Zuhörer einstimmen. Doch wäre dies wider die Absicht des Meisters; er will der wirklichen Gemeinde gegenüber auch seine eigene künstlerisch gestalten und übergibt ihr nur in der Hauptstimme den Volksgesang, sich dadurch jener verständlich und bemerkbar zu machen, „„damit ihn"", wie Eckardt in der Vorrede seiner Choral-Bearbeitungen sagt, „„die christliche Gemeinde bei sich selbst, nach ihrer Andacht singend imitiren kann"" — bei sich selbst, innerlich, indess die fingirte Gemeinde den Kirchengesang in künstlerischer Gestaltung vorträgt." (J. S. Bach's Matthäus-Passion, S. 30.) — An einem anderen Orte (S. Bach's Choralgesänge, Berlin, bei Trautwein) weis't derselbe Musikgelehrte nach, dass auch die Sammlung Bach'scher Choralgesänge durchaus nicht zur Begleitung des Gemeinde-Gesanges beim Gottesdienste entworfen sei.

Veranlassung zu diesen Zeilen war ein Artikel des „Frankfurter Volksfreundes", dessen musicalischer Berichterstatter durch frühere gelegentliche Bemerkungen über frankfurter Aufführungen sich als sachverständig legitimirt hat. Er sagt in Nr. 4 des genannten Blattes:

„Was die Vorträge der Choräle (ohne Instrumental-Begleitung) betrifft, so hat der Cäcilien-Verein eine seltene Kunstfertigkeit in der Nuancirung und Festhaltung der Töne bewiesen. Wer je mit der Einübung grösserer Chöre sich zu befassen hatte, kennt die mancherlei Schwierigkeiten und Hindernisse, die zur Gewinnung einer kunstsinnigen Schattirung gleichsam zu bekämpfen sind. So sehr wir nun aber dieser Kunstgewandtheit des Cäcilien-Vereins Anerkennung zollen, so ist doch die vorgekommene Nuancirung, namentlich das Decrescendo bis zum Hinsterben,

Digitized by Google

so wie das allzu häufige Ritardando für die Bach'schen Choräle nicht angemessen, sondern es werden dieselben hiedurch geradezu modernisirt und erscheinen daher eben so unpassend, als wenn man das Contrefait des alten Herrn selbst, anstatt es mit altdeutschem Rock, Allonge-Perrücke u. s. w. zu schmücken, mit allem Zubehör eines aufgeputzten Stutzers nach neuester pariser Façon ausstaffiren wollte. Es ist allerdings bekannt, dass gerade durch derartige Nuancirungen beim Absingen des Miserere von Allegri in der Sixtinischen Capelle zu Rom während der Charwoche ein ausserordentlicher Effect bewirkt werden soll, was nicht selten (freilich nicht überall mit Glück) nachgeahmt wird; man darf aber hierbei nicht übersehen, dass dieses Miserere aus nur zwei kurzen, melodisch und harmonisch dürftigen, für zwei Chöre bestimmten Tonsätzchen besteht, die sich so oft wiederholen, als der Psalm eben Verse enthält, und somit bei gleicher Tonstärke Langeweile erregen können, wie dann der bezeichnete Effect auch noch durch die Decoration und Beleuchtung der Kirche seine vollständige Eigenthümlichkeit erhält. Bach's Musik dagegen, die bis zu den Chorälen durch kunst-interessante Stimmenführung, verbunden mit harmonischer Fülle, in sich selbst Reiz genug enthält, um zu gefallen, uns zu erbauen, zu beseelen, bedarf äusserlicher Hülfsmittel und auch der heutzutage bis zum Uebermaass verwandten süsslichen Sentimentalitäts-Affectation nicht. Zudem hat Bach in der Partitur ausdrücklich den Singstimmen je nach ihren Ton-Regionen entsprechende Instrumental-Begleitung im Einklange oder in der Octave, so wie Orgel-Begleitung vorgeschrieben, und es ist somit ein Ueberschreiten der vom Tonmeister angegebenen oder ein Ergänzenwollen der unterlassenen dynamischen Bezeichnungen nicht wohl statthaft."

Da wird das Kind wieder einmal mit dem Bade ausgeschüttet! „Süssliche Sentimentalitäts-Affectation" wird man um so weniger in dem Vortrage alter Kirchenmusik haben wollen, als der gesunde Geschmack sie in keiner einzigen Gattung von Vocalmusik duldet. In wie weit den Cäcilien-Verein und dessen Dirigenten dieser Vorwurf trifft, können wir nicht wissen, gestehen aber offen, dass wir ihn für unverdient oder wenigstens für übertrieben halten, weil der Referent von seinem Standpunkte aus der Meinung ist, dass der künstlerische Ausdruck bei Bach'schen Compositionen „nicht wohl statthaft" sei und deren „kunstinteressante Stimmführung u. s. w. in sich selbst Reiz genug enthalte, um zu gefallen, uns zu erbauen, zu beseelen!" — Wer sind denn die wir, von denen dieses uns kommt? das gebildete Publicum oder die grammatisch festen Musiker? das Volk oder die Gelehrten? die Kunstfremde oder die Pedanten? Zu solchen Fragen gelangen wir fast wider unseren Willen, wenn man uns als Gesetz hinstellen will, Bach'sche und Händel'sche Sachen „mit gleicher Tonstärke" singen zu lassen. Was heisst das überhaupt? Alles *forte*, oder Alles *piano*, oder Alles *mezzo forte*? Man ziehe doch nur die Consequenzen, und man wird das Unkünstlerische, ja, Widersinnige solcher Forderungen einsehen.

Ich werde für meine Person allerdings mächtig ergriffen von der Gewalt der Polyphonie in Bach's Musik und habe oft genug an mir selbst empfunden, dass seine grösste Macht eben darin liegt; allein das kann mich doch nicht blind machen für eine — wenn auch nur ideale — Ausführung derselben mit vollendeter Kunst des Ausdrucks in jeder Stimme, da offenbar durch eine solche nicht bloss das materielle, sondern das eigentlich geistige Leben der Polyphonie recht hervortreten würde.

Zwischen „süsslicher Sentimentalität" (und gar zwischen „Affectation" derselben) und dem Ausdruck der Wahrheit des Gefühls durch den Vortrag liegt eine ungeheure Kluft; diese aber, die Wahrheit des Gefühls, die Sprache der Seele mögen wir um keinen Preis aus der Musik verbannen, sie mag Namen und Gattungs-Charakter tragen, welche sie wolle. Die grösste Wirkung Bach'scher Vocalmusik wird dann Statt finden, wenn, wie Marx sagt, „der Chor der Stimmen sich wirklich beseelt, wenn jede Stimme im eigenen freien Dasein als eine Person für sich uns nahe tritt, um sich mit allen anderen gleichberechtigten, gleichfreien zu Einem Ganzen, zu Einem Zwecke zu vereinen." — Erst dann wird nicht bloss der Musiker, sondern jeder Kunstfreund, ja, selbst ein grosser Theil des gewöhnlichen Musik-Publicums, fühlen, dass hier nicht bloss eine Probe contrapunktischer Weisheit vorgeführt wird, sondern ein geistiges Leben in Tönen, welches aus einer Menschenbrust quillt, die Alles hat, Glauben und Wissen, Gefühl und Verstand, Poesie und Technik, und welches desshalb so wie wenig anderes von Menschen Geschaffenes im Stande ist, die Seele zu ergreifen, zu stärken, zu erheben.

Wie sollen wir aber den geeigneten Ausdruck der Gefühls-Wahrheit in den Compositionen der älteren Meister finden, um der Ausführung durch ihn Leben zu geben?

Das ist freilich keine leichte Aufgabe. Hören wir darüber und über das Thema, das wir besprechen, überhaupt Mosewius (a. a. O., S. 19):

„Ob denn nun wirklich jene Zeichen Bach's (die Noten) alles in sich enthalten, was wir als immanent in ihnen geschaut haben? Ich kann nur sagen: „Allerdings, ja!" Doch wollen sie ihrem Sinne nach belebt werden; mittels der Stimme und Sprache, mittels des Stimmklanges, mittels

Digitized by Google

aller dem lebendigen Geiste zu seiner Kundgebung zu Gebote stehenden dynamischen Mittel. Fehlt dieser, oder vermag er das Erkannte nicht im Gefühle zusammen zu fassen und auszudrücken, dann möchte manche unserer Andeutungen dem Zuhörer nicht zur Anschauung gebracht werden können. Eine andere Frage ist diese: Ob denn die zu belebenden vorhandenen musicalischen Zeichen auch das Angedeutete ganz unverkennbar und eben auch nur das Angedeutete bestimmt bezeichnend ausdrücken? — Die Antwort muss entschieden verneinend ausfallen; an und für sich, wie sie da stehen, nicht. Es versteht sich wohl von selbst, dass, wie in der Sprache auch nur die Worte in ihrer Beziehung auf und zu einander, so auch in der Musik die Beziehungen der Töne auf einander, die Betonung, der schwächere oder schärfere Accent, die mehr oder mindere Hervorhebung des einzelnen oder mehrerer gegen einander dem Satze einen Sinn geben können. Der Rhythmus, die Gliederung desselben in übereinstimmende oder sich widersprechende kleinere rhythmische Abtheilungen, Höhe und Tiefe der Töne nach Maassgabe der Instrumente und Stimmen, ihre Erhebung und Senkung, in an einander gefügten Reihen oder in Sprüngen, ihr festes und bestimmtes Eintreten, oder ihr ruhiges und den Klang entwickelndes Ausströmen, ihre Schweifung, ihre mehr oder mindere Verzierung, wie die Art der Ausschmückung, dabei ihre harmonische Beziehung auf einander, lassen den Charakter der Melodie erkennen und geben ihr im Gesange durch das ihm verbundene Wort und durch die diesem verliehene Färbung der Vocale bestimmte Bedeutung und unverkennbaren Ausdruck. — Nur ein lebhaftes und geübtes Vorstellungs-Vermögen für das Auszudrückende, ein in sich ruhendes Versenken in den Gegenstand, vollkommene Kenntniss der Form und Herrschaft über ihre Gestaltung können den Sänger wie den Componisten zur sicheren und anschaulich deutlichen Darstellung des Charakteristischen und Wahren im Bereiche des Schönen führen. Die geschriebene Note ist nur ein Zeichen für den Ton, ein Buchstabe; ihre Zusammenstellung gibt Worte, Sätze und Perioden; und wie in der Rede sich blosses Ablesen, richtiges Lesen, sinngemässes Lesen, die Sprache des gewöhnlichen Lebens von der rhetorischen, diese wieder von Declamation und begeistertem Vortrage unterscheidet, so findet dasselbe Verhältniss bei jeder Verlautbarung eines musicalischen Satzes Statt, wobei jedoch der Unterschied ein sehr wesentlicher ist, dass ein Satz in Tönen, eben durch die für seine Verlautbarung noch nothwendige subjective Zuthat, an sich immer vieldeutig bleibt und seine letzte Begründung doch mehr im Gefühle als im erklärenden Verstande findet. Dieser kann nichts weiter als jenes sich verdeutlichen und zum Bewusstsein bringen. — Alle und jede musicalische Ausbildung geht diesen Weg, sobald die Tonkunst nicht allein als ein freies Spiel in Tönen betrachtet wird, in welchem Falle sie aus der Reihe der schönen Künste scheiden müsste und nichts weiter als eine verfeinerte mechanische Kunst wäre. Die gute Absicht, durch Schriftzeichen die musicalische Declamation näher anzudeuten, hat leider den Mechanismus in der Tonkunst sehr gefördert. — Wir finden vom *fff* ab bis zum *ppp* in neueren Werken jede Phrase bezeichnet und in ihnen fast an jeder Note ihr dynamisches Verhältniss zu den übrigen angedeutet. Diese Aufgabe, im Vortrage den vorliegenden Zeichen Genüge zu leisten, zieht von der lebendigen Auffassung der Melodieen, von ihrer Darstellung von innen heraus ab. So lernt die leibliche Hand geschickt den Bogen, die Lunge des Sängers geschickt den Athem nach vorgeschriebenen Zeichen zu scheinbarem Ausdrucke führen; weil jedoch der Geist dabei ruht, so fehlt der Hand, welche den Bogen führt, auch der ihn belebende Pulsschlag, dem Tone des Sängers und Blösers die Wärme der beseelten Brust.

„In Folge dessen bleiben die herrlichsten Werke solcher Meister, denen diese Bezeichnung fehlt, von den Ausführenden auch unbelebt und werden häufig als veraltet und unschmackhaft bei Seite gelegt. Bach und Händel wussten von solchen Zeichen nichts, Mozart und Haydn wenig, und wie viel des zu Bezeichnenden ruht in ihnen! eine Californien überbietende Fundgrube reichhaltiger Goldschätze."

Auf ähnliche Weise spricht sich A. G. Ritter in dem Vorworte zu seiner Ausgabe der Cantaten J. S. Bach's im Clavier-Auszuge (Nr. 1, Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. 1½ Thlr. Chorstimmen zu Bogen 3 Sgr.—schön ausgestattet, überhaupt eine für Gesang-Vereine sehr empfehlenswerthe Ausgabe) aus:

„Das Hinwegbleiben aller ausser den vom Autor selbst vorgeschriebenen dynamischen Zeichen erregt vielleicht Befremden bei einem Werke, das vor Allem wünscht, für die lebendige Ausführung sich nützlich zu machen. Handelte es sich um Herausgabe der Partitur zu praktischem Gebrauche, so würde die Hinzufügung nicht unterblieben sein; hier aber, wo ich vorzugsweise Sängerkreise im Auge habe, die unter der Führung eines der Sache kundigen und ihr mit Liebe hingegebenen Mannes gleiche Kunde unter gleicher Hingebung zu erlangen bemüht sind, glaubte ich den sinnigen Tönen des Meisters selbst es überlassen zu dürfen, in dem entgegenkommenden Gemüthe die Wurzeln ihres eigenen frischen und lebendigen Wieder-Erblühens zu fassen. Magdeburg, im October 1854."

Dasselbe muss bei den Compositionen der älteren Italiäner und Niederländer Statt finden. Den Italiänern, *qui-*

[*]

Digitized by Google

bus dedit ore rotundo Musa canere, wird es zu keiner Zeit eingefallen sein, aus dem Kirchengesange jeder Art, nicht bloss dem Allegri'schen Miserere, den schönen Vortrag, den belebenden Hauch der Seele zu verbannen; ja, selbst in unseren Tagen halten sie trotz dem Verfall des edeln Gesangstils und dem überhand nehmenden Schreien auf den Theatern in der Kirchenmusik noch stets auf den getragenen, ausdrucksvollen Vortrag nach alter Schule, wie neuere Reisende und italiänische Musik-Zeitungen berichten.

Dass man in den Anforderungen an den Vortrag der älteren Chormusik zu weit gehen oder vielmehr einen verkehrten Weg einschlagen kann, der zu wirklich verwerflicher Modernität, zu Weichlichkeit und Süsslichkeit führt, wer wollte das läugnen und nicht aufs ernstlichste davor warnen? Ist denn aber nicht bei jedem Gesange das Manierirte verwerflich? Auch der musicalische Ausdruck kann lügen, eben so wie der sprachliche, wie Miene und Geberde; welcher Mensch von Geist, Gefühl und Charakter wird aber, weil er die Lüge verabscheut, verschmähen, der Wahrheit den gebührenden Ausdruck zu geben? — Es gibt freilich Menschen, namentlich in Deutschland, die sich dem Schönen gegenüber nicht nur gleichgültig, sondern schroff und roh verhalten und das für Charakter, Energie, und wie sie es sonst nennen, ausgeben, ja, gewisser Massen stolz darauf sind, als wären sie altrömische Republicaner, vor denen ein Mann wie Cicero nicht zu sagen wagte, dass er die Kunst liebe und etwas davon verstehe. Solche Leute, und insbesondere Musiker, sehen dann in der älteren Kirchenmusik nur symmetrische Reihen von Tönen und berechnete Folgen von Combinationen; um diese durch den Gesang zur Erscheinung zu bringen, bedarf es ja nur der Reinheit der Intonation, des richtigen Treffens und Tactes. So kommen wir denn am Ende dahin, dass überhaupt das Hören überflüssig sein wird zum Genusse eines musicalischen Werkes; das Lesen reicht hin, dem Verstande den einzig würdigen Genuss zu verschaffen! L. B.

Aus Leipzig.

[Historisches Concert des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner.]

Die Veranlassung zu diesem Concerte, das am 21. v. Mts. Statt fand, spricht das Vorwort des Programms aus:

„Der deutsche Männergesang, eine einflussreiche Schöpfung unseres Jahrhunderts, verbreitet durch unzählbare Vereine überall, wo die deutsche Zunge erklingt, erreichte in diesen Tagen die Zeit seines fünfzigjährigen Bestehens, ohne dass seine Pfleger, Förderer und Freunde dieses Zeit-Ereignisses eingedenk wurden.

„Am 24. Januar 1809 traten unter dem Dirigenten der berliner Sing-Akademie und nach dessen Aufforderung die ersten 24 Mitglieder der „Zelter'schen Liedertafel" zur Pflege des Männergesanges zusammen, und fand derselbe in solch freier Vereinigung geistig bedeutender, hochgebildeter Männer seine deutsche Wiege.

In dankbarer Erinnerung an jene Männer, die mit ihrem Genius die Gabe des Gesanges als gottgegebenes Mittel zur Volksveredlung benutzten und die Heranbildung des Männergesanges zu einem würdigen Kunstzweige förderten, hat der Universitäts-Gesangverein bei Wahl seiner Lieder der hervorragendsten Grössen auf dem Gebiete des Männergesanges gedacht, wohl fühlend, dass er nur mit Entsagung Namen und Lied manch verehrten Künstlers ob der kurzen Spanne Zeit verschweigen muss."

Das Programm selbst war folgendes:

Erster Theil. 1. Religiöses Lied für vier Männerstimmen von Adam Gumpeltzhaimer (geb. 1659, Cantor an der St.-Annen-Kirche zu Augsburg). — 2. Ouverture von Beethoven, Op. 124.

3. Drei Lieder von H. Nägeli: „Es klingt ein heller Klang"; Zelter: „*Invocavit* wir rufen laut" von Göthe und C. M. von Weber: „Schöne Ahnung ist entglommen", aber mit einem anderen Texte: „Singet dem Gesang zu Ehren!" [was uns jedoch unhistorisch, folglich dem Charakter des Concertes nicht angemessen dünkt. Weber hätte gerade hier durch eines seiner Körner'schen Lieder vertreten werden müssen].

4. Concert für Pianoforte von Beethoven, Nr. 4, Op. 58, vorgetragen von Herrn H. von Bülow.

5. „Die Capelle" von Conr. Kreutzer. — 6. Vergeb'ne Liebesmüh', altdeutsches Lied von Fr. Schneider.

Zweiter Theil. 1. Chöre (III. Scene des zweiten Actes) aus Lohengrin von R. Wagner.

2. Wanderlied („Vom Grund bis zu Gipfeln") von F. Mendelssohn-Bartholdy. — 3. Die Minnesänger von H. Heine („Zu dem Wettgesange schreiten") von Rob. Schumann.

4. Capriccio über Motive aus Beethoven's Ruinen von Athen für Clavier und Orchester (von F. Liszt — Manuscript), vorgetragen von H. von Bülow.

5. „Die Blumen im Walde". Schottisches Volkslied von J. Dürrner. — 6. „Ueberall bin ich zu Hause." Von Rob. Franz (zum ersten Male, Manuscript). — 7. Schlachtlied von Klopstock für zwei Männerchöre mit Orchester. Dem Pauliner-Vereine gewidmet. Von C. Reinecke, Op. 56 (zum ersten Male).

Ausserdem enthält das elegant gedruckte Programm (11 S. in 8.) noch einige historische Notizen über die Entwicklung des Männergesangs und über die Componisten

Digitized by Google

für ihn, zuletzt auch eine sehr wahre Bemerkung über den Verfall desselben: „So überreich auch die Literatur für den Männergesang in der neuesten Zeit ist, so dürfen wir nicht verschweigen, dass der Beschaffenheit der Werke nach nur der geringste Theil dem Kunstgebiete angehört. Ein Kraftlied, das frisch durchschlägt und zündet, ist jetzt eine seltene Erscheinung, jetzt, wo jede kindische Wendung für Humor, Lieder läppischen und zweideutigen Inhalts für geeignete Kost der Männer-Gesangvereine gehalten werden. — Doch noch gross ist die Zahl der Künstler, welche die wahre Kraft in sich tragen, ein frisches Gedeihen des Männergesanges durch entsprechende Gaben zu fördern" u. s. w.

Die vierzehn Männer-Quartette von Johann Michael Haydn, welche nach der Notiz auf S. 3 im Jahre 1788 zu Salzburg herausgekommen, sind nicht die einzigen von diesem fruchtbaren Meister. Gerber führt noch an: „Karl der Held", ein Gesang zu vier Männerstimmen ohne Begleitung. Salzburg, 1800. — „Willkommen im Grünen", eben so, 1800 — mit dem Zusatze: „Werden fortgesetzt". Es dürfte für Männer-Gesangvereine interessant sein, eines oder das andere dieser Lieder einmal wieder ans Licht zu ziehen, zumal jetzt, wo die Neigung zu Ausgrabungen auf musicalischem Gebiete Mode ist. Im Nachlasse J. M. Haydn's (er starb den 10. August 1806 in Salzburg) befanden sich, ebenfalls nach Gerber: „66 deutsche vierstimmige Gesellschaftslieder zu Männerstimmen" und „unzählbare Canoni".

Ueber die Ausführung füge ich hinzu, dass das Schumann'sche Lied *da capo* verlangt wurde, so wenig es hier mundet. Trefflich wurde das alte Lied von Gumpeltzhaimer gesungen, und erwies sich die Composition frischer, als manche andere, die etliche Hundert Jahre jünger sind. Dürrner's schönes Lied ging an übertriebener Zartheit und kindlichem Piano zu Grunde; die „Männer"-Gesangvereine suchen etwas darin, gelegentlich wie liebeswunde „Mägdlein" zu seufzen und zu lispeln! Die Lieder von Weber, Kreutzer, Schneider und die Scene aus Lohengrin waren in der Ausführung tadellos.

In Bezug auf neue Compositionen war der Verein dieses Jahr nicht glücklich. „Ueberall" und so weiter von Franz ist ein Dutzend-Lied, welches bübsch gearbeitet ist, aber dem Charakteristik fehlt; es ging ohne Eindruck vorüber. Wie ganz anders ist der Charakter in dem Zöllner'schen „Ich hab' meine Sach' auf nichts gestellt" festgehalten! Ueberhaupt hat der Pauliner-Verein ein schreiendes Unrecht begangen, in seinem historischen Concerte nichts von Zöllner aufzuführen, der im Verein mit Marschner die rechte Art des Männergesanges für junge Kehlen zu treffen wusste, während die Quartette vieler anderen (selbst Mendelssohn nicht ausgenommen) doch mehr an Thee-Gesellschaft und Glacé-Handschuh erinnern. — Reinecke's Schlachtlied halte ich für ein verfehltes Werk. Klopstock's Verse im Opernstile, ohne schwere Declamation, mit Zukunfts-Blechmusik — das ist meines Erachtens ein Missgriff, gegen den man sich nur abwehrend verhalten kann. Ohne die Widmung wäre es wohl nicht gewählt worden.

Herr v. Bülow spielte das Beethoven'sche Concert mit grosser Selbstbeherrschung, ohne weimar'sche Faxen, in voller Hingebung, edler Auffassung und vollendeter Technik (wenn er auch ein paar Mal daneben griff). Die Liszt'sche Verballhornung Beethoven's war vom humoristischen Standpunkte aus gelungen, vom musicalischen verdiente sie das Gelächter, mit welchem sie zu Grabe getragen wurde. Eine andere Kritik ist nicht möglich. Wenig fehlte, und Herr v. Bülow hätte auch in Leipzig über das Zischen dem Publicum seine Privat-Ansichten mitzutheilen Gelegenheit gehabt. —7—

Die classische Musik in Italien.

Die *Armonia*, eine musicalische Zeitung, die in Florenz erscheint, sendet uns in ihrer Nummer v. 31. Januar dieses Jahres einen Bericht, der in Bezug auf die gegenwärtigen Musik-Zustände in Italien manches Charakteristische enthält, das wir auszugsweise mittheilen.

„Von Zeit zu Zeit", heisst es darin, „bemühen sich einige Verehrer und Freunde der Tonkunst in Florenz, der classischen Musik die Würdigung zu verschaffen, die ihr zukommt, wobei sie mit tausend mächtigen Hindernissen zu kämpfen haben, ohne sich jedoch dadurch entmuthigen zu lassen. An der Spitze steht die *Società per lo studio della Musica classica*, schon vor Jahren durch Professor Geremia Sbolci gestiftet. Neben ihm öffnen zuweilen die Professoren Maglioni, Giorgetti, Giovacchini ihre Säle den Freunden classischer Musik. Die *Società Filarmonica*, die bis jetzt dem edlen Ziele, die heilige Flamme des wahren Musicalisch-Schönen zu nähren, zu widerstreben schien, schlägt jetzt auch den besseren Weg ein, um im Sinne der genannten Männer die Blüthe der Musik in unserer Stadt zu pflegen.

„Im Monat Januar haben wir zwei Akademieen (Concerte), in denen Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn das Scepter führten, gehabt.

„Die erste (am 15. Januar) gab die *Società per la Musica classica*. Sie wurde mit der ersten Sinfonie in *C-dur* von Beethoven eröffnet. (Unter den Bemerkungen über das Werk heisst es unter Anderem: Die Sinfonie ist

Digitized by Google

1801 geschrieben und wurde mit 20 Ducaten bezahlt. Ulibischeff sagt mit Recht, sie würde ein Wunderwerk sein, wenn Haydn und Mozart nicht gelebt und Beethoven seine acht anderen Sinfonieen nicht geschrieben hätte.) Das Finale musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Die Ausführung unter Leitung des Prof. Giovacchini war vortrefflich.

„Es folgte die Messe in *D-moll* von Jos. Haydn. Wir müssten zu ausführlich werden, wenn wir alle Schönheiten dieser zauberischen Composition zergliedern wollten. Vielleicht könnte man ihr und einigen anderen von demselben Meister zu grossen Reichthum vorwerfen; wesshalb soll denn aber der Reichthum in heiligen Dingen geächtet werden? Sind nicht die Dome reich und prächtig? Wesshalb soll die Tonkunst arm sein? Warum sollen die Eroberungen, die sie seit dem sechszehnten Jahrhundert gemacht hat, für die Kirchenmusik nicht vorhanden sein? Haydn wendet den Reichthum mit Urtheil und Bescheidenheit an; ein Musiker, der seine Töne zu Gott erhebt, muss aufrichtig sein, und das war Haydn, der seine Andacht immer so ausdrückte, wie er sie fühlte. In der Musik gibt es Heuchelei so gut wie in der Rede, und auch in der Musik dient die Sprache zuweilen dazu, die Gedanken zu verbergen. Haydn hat unserer Meinung nach die äusserste Gränze berührt, und wer ihm folgt und nicht sein Genie hat, läuft Gefahr, in den Abgrund der Profanmusik zu stürzen, welcher dicht an jener Gränze liegt. Die Ausführung der Messe war sehr gut; der Chor, Damen und Herren, bestand aus den Mitgliedern der Gesellschaft, Dilettanten und Sängern von Fach u. s. w.

„Mozart krönte das Programm. Herr Vincenz Meini sang vortrefflich ein Motetto desselben für Bass-Solo mit Chor, und das *Magnificat* schloss das Concert. Es musste auf einstimmigen Ruf der Zuhörerschaft wiederholt werden.

„Es war in der That erfreulich, zu sehen, wie befriedigt alle Zuhörer waren; es belebte dies in uns die Hoffnung, dass endlich sich doch im Allgemeinen die Liebe zu einer Kunstgattung entzünden könne, welche bis jetzt noch nicht ohne Widerstreben von dem grossen Publicum angehört wird.

„Wir dürfen nicht verschweigen, dass dieses so schöne Concert, so wie viele andere, nicht zu Stande gekommen wäre ohne die kräftige Unterstützung des Herzogs San Clemente. Dieser kenntnissreiche Dilettant widmet das der Kunst, was Andere auf frivole Zerstreuungen verwenden. Ihm sind alle aufs höchste verpflichtet, die es zu erleben wünschen, dass die classische Musik in unserem Italien besser gewürdigt werde, weil dies allein den sonst unvermeidlichen Verfall der Tonkunst hindern kann.

„Die *Società Filarmonica* gab am 16. Januar ein Morgen-Concert, in welchem ebenfalls die classische Musik vorherrschte. Es begann mit der Ouverture zur Iphigenie in Aulis von Gluck. (Sie scheint nicht recht gemundet zu haben, denn der Berichterstatter sagt: Wenn man sie auch heute nicht als Muster aufstellen kann, so zeigt sie doch, auf welchem Standpunkte sich diese Gattung von Composition im Jahre 1774 befand.)

„Einem eilfjährigen Mädchen zu Liebe war, freilich etwas profan, Schulhof's Carneval von Venedig für Pianoforte auf das Programm gekommen. Die Kleine spielte ziemlich gut, und mit Vergnügen hörten wir sie nachher im Septett von Hummel.

„Das Orchester führte ausserordentlich schön die Ouverture von F. Mendelssohn-Bartholdy zu Shakespeare's Sommernachtstraum aus. Dieses Drama ist eine der grössten Extravaganzen des grossen englischen Dichters, in der That ein wunderlicher Traum u. s. w. u. s. w. Die Ouverture ist eine so freie und geniale Erfindung, wie sie sich nicht zwei Mal im Leben eines Menschen findet, ein poetischer Erguss der Eindrücke der Jugend einer glühenden Seele und einer tiefen musicalischen Einsicht. Die Wirkung auf die Zuhörer der *Filarmonica* war eine ausserordentliche, wesshalb wir uns erlauben, eine Bemerkung zu machen. Bei unseren Musikern waltet der Irrthum ob, dass eine Composition keine Wirkung machen könne, wenn sie nicht aus vielen Motiven entspringe, welche die Ohren kitzeln (*che solletichino assai le orecchie*); nun, in dieser Ouverture findet sich kaum eines von jenen Motivlein (*motivetti*), und dennoch macht sie einen so lebhaften Eindruck auf das Innere des Zuhörers, so wahr und eindringlich ist darin die musicalische Schilderung. Sie versetzt uns in dieselbe Stimmung, wie die Aufführung des Drama's es thun würde.

„Den Schluss machte Beethoven's Sinfonie in *C-moll*. Man hält sie im Allgemeinen für die beste, die er geschrieben, für diejenige, in welcher das Genie des Componisten in der ganzen Macht seiner Originalität sich offenbart. (Nun folgen Bemerkungen aus deutschen Schriften über Beethoven.) Das Finale ist staunenswerth; die mächtigste Klangwirkung, die man kaum geahnt, zeigt sich hier zum ersten Male u. s. w.

„Hoffen wir, dass die *Filarmonica* auf dem guten Wege fortgehe, den sie jetzt eingeschlagen hat." *A. B.*

Es ist erfreulich und jedenfalls interessant, aus Italien solche Stimmen über die Musik unserer classischen deutschen Meister zu vernehmen. Ob sich durch das lobenswerthe Streben, das sich in Florenz offenbart, die Hoffnung der wahren dortigen Kunstfreunde, dem verdorbenen Geschmack der Menge einen Damm entgegen zu setzen,

Digitized by Google

verwirklichen werde, das müssen wir freilich fürs Erste noch bezweifeln. Doch zeigen sich auch anderswo in Italien Zeichen einer erwachenden Opposition gegen die neueste Schule, z. B. in einigen Aufsätzen von Rovani, „*Sulla musica contemporanea in Italia*“ in der *Gazzetta ufficiale* in Mailand, und in desselben Schriftstellers „*Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi*“, das in Florenz erschienen ist. Freilich spricht die mailänder *Gazzetta musicale* dem Rovani musicalisches Urtheil ab; aber ihr Herausgeber ist der Verleger von Verdi's Partituren! Dass die *Armonia* in Florenz nur zwei Mal im Monate erscheint, ist auch kein Zeichen eines günstigen Vorurtheils für die Richtung, die sie im obigen Artikel ausspricht.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Mittwoch, 16. März 1859.

Programm. Erster Theil: 1. Ouverture zur Oper Iphigenie in Aulis von Gluck. 2. Chöre aus dem Messias von Händel. 3. Phantasie für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Fräul. Marie Mösner. 4. Sinfonie in *E-moll* von F. Hiller.

Zweiter Theil: 5. Concert-Ouverture von Fétis. 6. *Le reveil des Fées* und *La danse des Sylphes* für die Harfe von Felix Godefroy. 7. Hallelujah aus dem Messias von Händel.

Die Ouverture von Gluck (mit dem Schlusse von Mozart) wurde auf sehr wirkungsvolle Weise in demjenigen gemässigten Tempo ausgeführt, welches allein geeignet ist, die heroische Kraft des Haupt-Thema's in den Saiten-Instrumenten gross und breit hervortreten zu lassen. Das Publicum war sichtbar von dem Eindruck dieser Art des Vortrags ergriffen und belohnte die Ausführung mit lautem Beifall.

Eben so vorzüglich gelang dem Orchester der erste Satz von Hiller's grosser *E-moll*-Sinfonie, während die drei übrigen Sätze hier und da zu wünschen übrig liessen; bei nur zwei Proben ist eine vollendete Ausführung einer schwierigen Composition nicht zu verlangen. Die Sinfonie gefiel sehr, jeder Theil derselben wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Wir haben uns schon bei früheren Aufführungen über den grossen Werth dieser Composition ausgesprochen: können wir auch nicht allen Sätzen gleiche Bedeutung zuerkennen, so ist doch das ganze Werk eine wirkliche Bereicherung der musicalischen Literatur auf dem Gebiete der romantischen Sinfonie, und der Hauptsatz derselben, das erste Allegro, ist eine so geniale Schöpfung voll tiefen Inhalts und Fluss und Guss im Gedankenstrom und in der Form, dass wir ihm nichts in der so genannten Epigonen-Periode nach Beethoven an die Seite zu stellen wüssten, das ihn überträfe, und nur weniges, das ihm gleichkommt.

Die Concert-Ouverture von Fétis (dem Aelteren), dem Vernehmen nach erst vor zwei bis drei Jahren componirt, hat uns erfreulich überrascht durch die Frische der Motive und die fliessende Arbeit. Der ehrenwerthe Senior der französischen Kritiker und Musikgelehrten bewährt darin, was nicht immer der Fall bei den Theoretikern ist, seine Lehren; er gibt uns wirkliche Motive, nicht Stücklein von zwei oder drei Tacten, sondern melodische Reihen; dabei ist die Factur und Instrumentirung lobenswerth, und das Ganze macht eine recht belebende Wirkung. Die Ouverture erhielt lebhaften Applaus.

Aus Händel's Messias wurden im ersten Theile die drei Chöre Nr. 23, 24 und 25 in *F-moll* und *F-dur* gemacht; das ergreifende Largo: „Wahrlich, er trug unsre Qual“, die Fuge: „Durch seine Wunden“, und der Sänger und Publicum stets erfreuende Chor: „Der Herde gleich“; — im zweiten Theile das Hallelujah, Alles von Chor und Orchester mit prächtigem Durchdringen der Streich-Instrumente grossartig vorgeführt. Leider waren es nur Proben von dem, was eine etwas grössere Zusammenstellung aus dem Messias hätte wirken können.

Fräulein Marie Mösner ärntete trotzdem, dass der grosse Raum für die Harfe nicht günstig ist, durch ihre Vorträge ausserordentlichen Beifall und wiederholten Hervorruf. Die Technik des Harfenspiels ist in Deutschland zu wenig gekannt, um von dem grossen Publicum in gleichem Verhältnisse wie die Kunst des Clavier-Virtuosen gewürdigt werden zu können. Dennoch erregte die ausserordentliche Fertigkeit der Künstlerin grosses Aufsehen; ihr Spiel ist in der That meisterhaft, und alles, was man in Bezug auf Vortrag und Schattirung der Tonfarbe auf der Harfe erreichen kann, weiss sie dem Instrumente zu entlocken. Es ist zu bedauern, dass es so wenig gute Compositionen für die Harfe gibt; wir haben wohl gehört, dass einige frühere Harfenspieler schöne Clavier-Compositionen sich für ihr Instrument eingerichtet haben, z. B. Theodor Labarre, der das *A-moll*-Concert von Hummel *mutatis mutandis* gespielt haben soll. So viel wir wissen, lebt dieser berühmte Harfen-Virtuose (geb. 1805) noch in London. Seine Compositionen, von denen wir Duo's und Trio's mit Violine oder Blas-Instrumenten, namentlich mit Horn und Fagott, gehört zu haben uns erinnern, dürften wieder hervor zu suchen sein. Sicher ist es für die Wirkung der Harfe vortheilhaft, wenn neben derselben Instrumente anderer Natur, die im Stande sind, den Ton zu halten und zu tragen, gehört werden; die Klangfarbe der Harfe, welche, allein gehört, auf die Dauer monoton wird, gewinnt durch den Contrast; daher auch der grosse Reiz von Harfenklängen im Orchester in Oratorien, Cantaten und Opern. Fräulein Mösner hat alle Eigenschaften, die sie zu der Mission befähigen, die Virtuosität der deutschen Künstler in Frankreich und England auch auf einem Instrumente zu voller Anerkennung zu bringen, auf welchem in neuerer Zeit hauptsächlich nur Künstler aus jenen Ländern glänzten. — Wir wünschen ihr Glück dazu.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt

Köln. Dem Vernehmen nach hat Herr Musik-Director Ed. Franck die Stelle eines städtischen Musik-Directors zu Bern in der Schweiz angenommen.

* **Aachen.** Das letzte Abonnements-Concert wurde mit der Ouverture zur Oper Genovefa von Rob. Schumann eröffnet. Herr Concertmeister Friedrich Wenigmann erwarb sich durch den Vortrag eines Spohr'schen Violin-Concertes grossen Beifall. Ferd. Hiller's schöne Composition: „Gesang der Geister über den Wassern“, wurde vortrefflich ausgeführt, mit Schwung und auch

Digitized by Google

mit Feinheit in den Details sowohl im Chor als im Orchester. Von Franz Lachner hörten wir eine Fest-Ouverture (zur Vermählung des Kaisers von Oesterreich, Manuscript), bestehend aus einer Einleitung von feierlichem Charakter und einem sehr complicirt ausgeführten Allegro, dessen Haupt-Thema ein Festmarsch bildet, in dessen kunstvolle Bearbeitung auch die Melodie des österreichischen Volksliedes: „Gott erhalte den Kaiser", verflochten ist, erst für das Streich-Quartett, was dann natürlich an Haydn erinnert, und dann für sämmtliche Blas-Instrumente über Sechszehntel-Figuren der Violinen u. s. w. Leider sind für solche Instrumentation unsere Violinen nicht zahlreich genug. — Den zweiten Theil des Concertes füllte die Musik von Beethoven zu dem Festspiel: „Die Ruinen von Athen", aus, zu welcher Herr C. O. Sternau (Inkermann) sein schönes verbindendes Gedicht vortrug. Die Ausführung war in allen Theilen gut, und das Publicum zeigte gespannte Theilnahme und Beifall. Wir müssen allen Mitwirkenden und namentlich Herrn Wüllner, der schon so Bedeutendes in dem ersten Jahre seiner hiesigen Wirksamkeit geleistet hatte, den Dank aller Kunstfreunde aussprechen.

Berlin. Die Wiederholungen der Wagner'schen Oper „Lohengrin" sind für die nächste Zeit nicht zu erwarten, da die darin beschäftigte Sängerin Fräulein Wippern wegen Todesfalles ihres Vaters beurlaubt worden. Die Künstlerin verlor erst vor vier Monaten auch ihre Mutter durch den Tod.

Die Künstlerinnen Virginia und Carolina Ferni geben Concerte unter grossem Beifall des zahlreich zuströmenden Publicums.

Hannover. Der vortreffliche Pianist Herr August Dupont hat die Ehre gehabt, zwei Mal vor Sr. Majestät dem Könige im königlichen Schlosse zu spielen und ist ausserdem für ein zweimaliges öffentliches Auftreten im Abonnements-Concerte und im Hoftheater engagirt worden.

Leipzig, 12. März. Im 19. Gewandhaus-Concerte am 10. d. Mts. spielte Aug. Dupont ein symphonisches Concert von seiner Composition und im zweiten Theile eine Gavotte von J. S. Bach, einen Walzer von Chopin und sein *Staccato perpétuel*. Er hatte einen grossen Erfolg; jeder Satz des Concertes wurde applaudirt und er selbst wiederholt gerufen. Julius Stockhausen sang ausser einigen mit Meisterschaft vorgetragenen Liedern die Concert-Arie für Bass von Mozart und eine Arie aus Rossini's *Gazza ladra* und entzückte durch die Leichtigkeit und Eleganz des Vortrages.

In Oberlössnitz bei Dresden starb am 26. Februar der bekannte Vocal-Componist Dr. Julius Becker, ein talentvoller Musiker und Schriftsteller.

Dresden, 1. März. *Soirée musicale*, gegeben von Frau Wilhelmine v. Bock (Schröder-Devrient). Die hochgeschätzte Künstlerin sang den „Erlkönig" von Fr. Schubert, „Ich grolle nicht" von Schumann und das bereits früher producirte schottische Volkslied, von Weber bearbeitet: „Bewunderung"; ihr dramatisch-meisterhafter und genialer Vortrag war in den ersten beiden Gesängen wiederum von ergreifendster Wirkung. Für die Vorführung des Herrn Stockhausen sind wir der Concertgeberin zu besonderem Danke verpflichtet. Sein Gesang hat in jeder Hinsicht eine seltene künstlerisch vollendete Bildung. Herr Stockhausen sang die Arie des Seneschall aus Johann von Paris von Boieldieu; die durch Verspätung des Accompagnateurs nothwendig gewordene eigene Begleitung des Sängers mochte — wenn zwar keineswegs der vorzüglichen virtuosen Gesanges-Ausführung — doch der freien Entwicklung des charakteristischen Ausdrucks einigen Eintrag thun. Die gewählten Lieder, von Schubert: „An die Leyer", „Der Neugierige" und das auf allseitiges Verlangen zugegebene „Ich hört ein Bächlein rauschen", endlich „Herbstlied" von Mendelssohn möchten zugleich ungefähr den vorwaltenden und starken Affecten nicht zugewandten Bereich im lyrischen Gefühls-Ausdruck des Sängers andeuten. Im höchsten Grade vollendet und entzückend war der Vortrag der beiden erstgenannten Lieder, deren zweites wiederholt werden musste. (C. B. Dr. J.)

Wien. Servais ist hier angekommen. Sein erstes Concert findet in der zweiten Hälfte dieses Monats Statt.

Fräulein Tietjens, deren Abgang vom Hof-Operntheater bevorstand, ist für die nächste Saison auf acht Monate gegen ein Honorar von 16,000 Fl. C.-M. als Gast engagirt worden.

Trotz der kriegerischen Stimmung gegen die Italiäner sind für die nächste italiänische Saison folgende Mitglieder engagirt: Sechs Primadonnen, vier Tenöre, vier Baritone, vier Bässe, endlich der Buffo Zecchini. Zur Aufführung sind bestimmt ausser den beliebten Opern des alten Repertoirs: Luisa Valasco, *Opera seria* von Pacini, Fiorina, *Opera buffa* von Pedrotti, endlich die *Opera buffa* „*Matrimonio segreto*" von Cimarosa.

Der verdienstvolle Director der Ober-Realschule bei St. Anna, Herr Ferdinand Schubert, der Bruder Franz Schubert's, ist nach mehrtägigem Krankenlager den 26. Februar am Typhus verschieden.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen demnächst mit Eigenthumsrecht folgende Compositionen für Pianoforte von Felix Godefroid:

Op. 82. Les Arquebusiers. Marche. 15 Ngr.
„ 83. La Fandago. Danse Peruvienne. 18 Ngr.
„ 84. Brise mystérieuse. Caprice. 20 Ngr.
„ 85. Hymne à la Vierge. 15 Ngr.
„ 86. Air de Danse. 15 Ngr.
„ 87. La Ronde des Clochettes. Morceau de Concert. 20 Ngr.

Leipzig, im März 1859. **Breitkopf & Härtel.**

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig ist erschienen:

Haydn, Jos., Collection de Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, arrangés pour Pianoforte à 4 mains par F. X. Gleichauf. Bis jetzt 35 Nummern, à 20 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 13. **KÖLN, 26. März 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Berliner Briefe (I. Wagner's Lohengrin in Berlin — Mozart's *Così fan tutte* — Gastspiele — Concerte: Dom-Chor — Radecke, Orchesterwerke von Rietz, Rubinstein, Bargiel, Faust-Musik von Schumann). — Aus Stuttgart (Abonnements-Concerte — Musik-Zustände). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Theater — Max Bruch — Hannover — Weimar, Aufruf zur hundertjährigen Geburtsfeier Schiller's — Die wiener „Recensionen" — Ein deutscher Geiger in Frankreich).

Berliner Briefe.

[I. Wagner's Lohengrin in Berlin — Mozart's *Così fan tutte* — Gastspiele — Concerte: Dom-Chor — Radecke, Orchesterwerke von Rietz, Rubinstein, Bargiel, Faust-Musik von Schumann. — II. Ulrich — Kiel — fremde Künstler: Blumner, von Meyer, Strauss, Wolf, Fräulein Genast, Binfield, Caroline und Virginie Ferni, David. — Concert von von Bülow: Liszt's „Ideale".]

Den 15. März 1859.

Es ist jetzt sieben Wochen her, dass der Lohengrin zum ersten Male auf unserer Bühne zur Darstellung kam; mit nicht ungünstigem Erfolg, wenn man auf den Eindruck, der sich in den Beifalls-Bezeugungen der zuerst Anwesenden ausspricht, Gewicht legen will. Wie tief und nachhaltig die Wirkung sein wird, lässt sich bis jetzt noch nicht im Mindesten beurtheilen. Mehrfache Erkrankungen der Haupt-Darsteller waren die Ursache, dass bis heute erst fünf Aufführungen zu Stande kamen; schon dadurch ist die Theilnahme des Publicums etwas abgekühlt; die politischen Verhältnisse, die vielfachen Zerstreungen der Carnevalszeit mögen ebenfalls mitgewirkt haben, und so stellt sich denn die Thatsache heraus, dass in der allgemeinen Unterhaltung der Lohengrin keine so bedeutende Rolle spielt, dass ihm bei Weitem nicht die Wichtigkeit beigelegt wird, welche die Apostel der Zukunft ihm verschaffen möchten. — Uns fällt es gewiss am allerwenigsten ein, auf die Kundgebungen, die sich in der grossen Welt zeigen, einen hohen Werth zu legen. Für alles wahrhaft Bedeutende und zugleich allgemein Menschliche kommt zwar meistens eine Zeit, in der es aus stiller Abgeschlossenheit hinausdringt in immer weitere Kreise und seinen geschichtlichen Siegeszug vollzieht; aber diese Zeit kann spät kommen; und oft äussert sich die nachwirkende Kraft grosser Schöpfungen auch darin, dass sie Jahrhunderte lang ein dauernder Gegenstand der Liebe und Verehrung bleiben, ohne aber darum für Viele zugänglich und verständlich zu sein. Wenn wir daher solche Bemerkungen über den äusseren Erfolg machen, so haben wir dabei nur den Zweck, das Thatsächliche festzustellen; gar zu gern berufen sich leidenschaftlich kämpfende Parteien der tadelnden und abweisenden Kritik gegenüber auf das Urtheil des Publicums, ja, sie scheuen sich nicht, falsche Berichte darüber in die Oeffentlichkeit zu bringen. Ein solcher Fall liegt hier gerade vor. In einer Broschüre, „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespresse", die gedruckt und ausgegeben war, bevor der Lohengrin die dritte Aufführung erlebt hatte (die erste fand am 23., die zweite am 26. Januar, die dritte am 22. Februar Statt; zwischen der zweiten und dritten lagen also vier Wochen; die Broschüre wurde am 16. Februar ausgegeben), heisst es: „Der Lohengrin erschien, wurde gesehen und siegte. Die Theaterblitze und der kalt gewordene Bannstrahl mussten vor solchem Resultate in der kritischen Rüstkammer zurückbleiben. Statt dessen galt es, an dem unzweifelhaften Erfolge zu mäkeln und an dem wohlerworbenen Lorber so lange herum zu zerren, bis er gelb geworden. Vergebliches Bemühen! Der Lohengrin, keine Ausstattungs-Oper, verfasst von Daubner, Gropius und dem Theaterschneider, fesselt nach wie vor das unbefangene Publicum. Es bleibt demnach als unbestrittene Thatsache: dem überwiegenden Theile des Publicums hat der Lohengrin gefallen." Sie sehen aus dieser Stelle, wie diesem neuesten Ritter der Zukunftsmusik selbst die allergewöhnlichste Bedingung der äusseren Zuverlässigkeit und Solidität fehlt, die jeder brauchbare Reporter besitzen muss. Er wartet nicht einmal ab, dass der Lohengrin mehrere Aufführungen erlebt, sondern setzt es kühnlich voraus, setzt eben so kühnlich die gleichbleibende Theilnahme des Publicums voraus, schreibt es dreist nieder, lässt es dreist drucken und gibt, da nun der böse Zufall es anders will, jedem unbefangenen Leser auf den ersten Blick zu erkennen, wessen Geistes Kind er ist. Und diejenigen wollen der Welt einreden, sie hätten ein gerechtes Urtheil, die nicht

Digitized by Google

einmal so viel Gerechtigkeitssinn haben, um den Thatbestand richtig darzustellen?

Die berliner Tageskritik hat den Lohengrin ebenfalls wohlwollender aufgenommen, als den Tannhäuser. So Vieles sich gegen den Stoff und gegen die poetische Behandlung desselben, gegen die eigentlich unkünstlerische Neigung Wagner's, abstracte Gegensätze statt lebendiger individueller Gestalten einander gegenüber zu stellen, gegen die Monotonie und Armuth melodieloser Recitative sagen lässt, in der Dichtung lebt ein höherer Adel, und in musicalischer Hinsicht werden wir weniger durch Trivialitäten verletzt, als im Tannhäuser. Der Irrthum des Wagner'schen Princips hat sich im Lohengrin noch mehr gesteigert. Aber er hat für sich selbst nicht ganz Unrecht damit; er hat das Unglück, wo er melodiös sein will, nicht nur Reminiscenzen zu geben, sondern Reminiscenzen böser Art; der Geist Mozart'scher, Beethoven'scher Melodik ist ihm fremd geblieben, seine melodische Phantasie verirrt sich nie auf dieses Gebiet, bringt niemals eine Melodie hervor, die auch nur annähernd an jene Koryphäen deutscher Musik erinnerte oder aus gleichem Quell entsprungen schiene (mit Einer Ausnahme, dem Arioso der Elisabeth im zweiten Finale); im besten Falle sind es Ableitungen Weber'scher Melodieen, oft, sehr oft Melodieen, nicht besser und nicht schlechter, als sie die deutschen Lyriker mittlerer Gattung zu Hunderten und Tausenden gesungen haben. Wagner's Talent liegt nach einer anderen Richtung hin, es besteht in der Kunst des dramatischen Ausdruckes durch Modulation und Instrumental-Effecte; und indem er im Lohengrin die ganze Wirkung hierauf concentrirt, hat er zwar entschieden gegen das Wesen des Gesanges und der Oper gesündigt, aber er hat sich auf das beschränkt, wozu er die meiste Fähigkeit hat. Es kommt noch Folgendes hinzu. Der Lohengrin ist, als consequente Durchführung eines, wenn auch falschen, Princips, gewisser Maassen literar-historisch interessanter, als der Tannhäuser. Er hat den Werth eines Curiosums, und dies ist wenigstens für den Kritiker etwas. In den musicalischen Blättern ist der Lohengrin so vielfach besprochen worden, dass ich die Geduld Ihrer Leser zu ermüden fürchten würde, wenn ich in eine speciellere Kritik einginge. Ich erwähne daher nur noch mit einigen Worten der Aufführung. Fräulein Wippern, die stimmbegabte junge Sängerin, an deren süssen Tönen sich alle erlaben, die im Gesange der sinnlichen Frische nicht ganz entbehren mögen, gibt die Elsa. Wenn sich auch in Spiel und Auffassung die Anfängerin noch immer nicht verläugnet, so ist ihr doch Vieles so wohl gelungen, dass man ihrem Bemühen und ihrer Leistung alle Anerkennung zollen kann. Sie war es, die das Publicum am hänfigsten zu Beifallsspenden anregte; und wenn der Lohengrin einen bleibenden Erfolg haben sollte, so wird ihre anmuthige Stimme keinen geringen Antheil daran haben. Die Leistung des Fräul. Wagner als Ortrud ist, wenn auch — was schon in der Aufgabe selbst liegt — des sinnlichen Wohllauts entbehrend, eine meisterhafte. Herr Formes gibt den Lohengrin mit vieler Ausdauer und nicht ohne Verständniss; zu voller Versinnlichung dieser Rolle fehlt indess seiner Stimme ein eigenthümliches Etwas; diese eigene Mischung von Heroismus und heiligem Glanze wird schwer durch Kunst zu erreichen sein, wo sie nicht von der Natur schon vorbereitet ist. Die Rollen des Telramund und König Heinrich's sind durch die Herren Krause und Fricke gut besetzt. Am wenigsten genügt der Chor, dem auch in der That eine in jeder Beziehung fast unüberwindliche Aufgabe zugemuthet ist. Im Allgemeinen zeigte es sich aber überhaupt, dass Wagner'sche Musik für den Sänger ein unergiebiges Terrain ist. Die wahre Begeisterung des Sängers kann nur aus der Melodie quellen. Nur da, wo das Wort, wo die dem Worte zu Grunde liegende Empfindung ganz ein- und aufgegangen ist in zusammenhangendem, fliessendem Tonstrom — nur da entzündet sich die Phantasie des Sängers zu jener Gluth, die auf den Hörer als ein Uebermächtiges, Uebermenschliches wirkt. Die künstlerische Phantasie des Sängers wird in Wagner'scher Musik fast nie angeregt, er wird mit trockener, verstandesmässiger Declamation, mit einzelnen, vorübergehenden Gefühls-Accenten, wie sie in jedem Recitativ vorkommen, abgefunden und muss traurig zusehen, wie das Bisschen Wärme, das hier und da noch hervortritt, sich in das Orchester geflüchtet hat. Wagner's Musik ist in der Hauptsache kalt und trocken, alle die künstlichen Mittel der Aufregung können uns darüber nicht täuschen. Es ist wie mit einem Menschen, der die natürliche Lebenswärme verloren hat und nun sich in Aufregungen aller Art stürzt, um dem Tode zu entfliehen; aber die verlorene Wärme des Blutes kann dadurch nicht ersetzt werden. Wie sehr kann man schon Meyerbeer diesen künstlichen Erwärmungs- und Belebungs-Process vorwerfen! Und doch, wo hat Wagner etwas geschrieben, das nur so viel Wärme hätte, als die beiden grossen Duette in den Hugenotten?

Ziemlich gleichzeitig mit dem Lohengrin ging *Così fan tutte* neu einstudirt in Scene. Das Schicksal der Oper scheint diesmal günstiger zu sein, als in früheren Jahren. Das Publicum setzt sich über die Ungereimtheiten des Textes hinweg und erfreut sich an der Feinheit einer Musik, die der zu Figaro's Hochzeit nahe steht, wenigstens in den Ensembles, denn die Arien sind allerdings von bedeutend geringerem Gehalt. Ulibischeff, der durchaus nicht ein so unbedingter Bewunderer Mozart's ist, dass er alles aus sei-

Digitized by Google

ner Feder Geflossene schön fände, und der durch die Urtheile, die er über viele Werke Mozart's ausspricht, gewisser Maassen einen Commentar zu seinem Urtheil über Beethoven gibt, indem daraus hervorgeht, dass seine Kritik eine rücksichtslose, ideale ist: Ulibischeff hat den Grund davon richtig erkannt. Er liegt in der sittlichen Frivolität des Textes, durch die jedes ernstere, tiefere Gefühl ausgeschlossen ist. Damit fehlt aber auch der Stoff, aus dem Arien gemacht werden. In den Ensembles kann dagegen die dramatische Schlagfertigkeit des Ausdrucks, die gefällige Verknüpfung aller Einzelheiten zu einem harmonischen Ganzen nicht genug bewundert werden. Wenn wir solche Werke wie dieses vom Repertoire verschwinden lassen — wir, die wir uns doch wohl nicht über allzu grossen Reichthum an dramatischen Meisterwerken beklagen können —, so zeugt das von einer beklagenswerthen Herrschaft des gröberen Geschmacks in Theater-Angelegenheiten. Die Aufführung von *Così fan tutte* war eine der runden sten, die wir seit langer Zeit gesehen haben. Namentlich zeichneten sich die Damen Köster und Herrenburg-Tuczek aus.

Wenn ich Ihnen nun noch von einigen Gastspielen kurze Mittheilung mache, welche Statt fanden, um bevorstehende Lücken zu ergänzen, so habe ich damit die Thätigkeit der königlichen Oper erschöpfend besprochen. Zwei junge Damen aus Wien, Fräulein Kraus und Gelpke, machten hier ihre ersten theatralischen Versuche. Von der Geschicklichkeit und Sorgfalt ihres Singmeisters legten sie kein sehr günstiges Zeugniss ab. Den Stimmen war zu viel mit Gewalt abgetrotzt, als sich mit den Grundsätzen eines gewissenhaften Gesanglehrers vereinigen lässt. Doch hat Fräulein Kraus ein hübsches Talent, von dem wir bedauern würden, wenn es unter forcirter Behandlung zu Grunde ginge. Einen günstigeren Eindruck machte Fräul. Ubrich von Schwerin. Sie hat Anmuth und Gewandtheit, sowohl im Spiel als im Gesange; Bedeutenderes verspricht sie nicht, doch vermag sie den elementaren Bedingungen zu genügen, deren Erfüllung wir von dem Mitgliede einer grossen Bühne fordern. Herr Betz von Rostock, der einmal als Wolfram auftrat, soll bereits an Stelle des Herrn Radwaner engagirt sein; er hat respectable Stimmmittel, denen aber noch jede feinere Ausbildung fehlt.

Unter den Abonnements-Concerten des Winters, die theils zu Ende gegangen, theils ihrem Ende nahe sind, verdienen, weil sie am meisten Neues bringen, vorzugsweise die Radecke'schen und die des Dom-Chors Erwähnung. Der Dom-Chor fährt fort, auserlesene Stücke aus dem Gebiete der älteren katholischen und protestantischen Kirchenmusik in technisch vollkommener Weise zu Gehör zu bringen. Die vorliegende Literatur ist so reich und zugleich qualitativ so mannigfaltig, dass es schwer ist, zu sagen, wann man mit dem Sammeln zu Ende gekommen sein wird. Und dabei ist noch so wenig für Wiederbelebung der Madrigal-Literatur gethan. Unter den in den letzten Soireen zur Aufführung gelangten Stücken heben wir namentlich die Lamentationen von Melchior Franck hervor, da sich in diesen neben der strengen Kirchlichkeit eine hervortretende Eigenthümlichkeit und mystische Tiefe der Empfindung ausspricht. Man erkennt darin einen Vorboten Seb. Bach'scher Musik, die ja ebenfalls nicht bloss durch die Erhabenheit der Kunstgestaltung, sondern eben so sehr durch die Kraft subjectiver Empfindung so einzig da steht. Fast könnte man an den Franck'schen Lamentationen einen zu grossen Realismus des Gefühls tadeln, einen Realismus, der die Formen harmonischer Schönheit durchbricht. Werke wie diese regen immer aufs Neue den alten Streit der Kunst-Principien auf, den Streit zwischen idealer Schönheit, die aber die Kälte des Marmors hat, und dem alle Tiefen des menschlichen Wesens offenbarenden Individualitäts-Princip. Nach welcher Richtung wir auch die Geschichte der Kunst durchforschen mögen, überall zeigt sie uns diesen Kampf und stets diejenigen als die wahren Lieblinge der Musen, die an ihm erstarkten und Werke hervorbrachten, in denen sich die entgegengesetzten Fäden zu durchkreuzen und zu vorübergehender Einheit zu verknüpfen scheinen. Und mag auch in einer Periode und in einem Volke mehr diese, in einer anderen Periode und in einem anderen Volke mehr jene Richtung hervortreten, ganz hat der Gegensatz — Werke wie die Lamentationen von Franck beweisen es — nie gefehlt.

In den Radecke'schen Orchester-Concerten kamen mehrere neue, theilweise bedeutende Werke zur Aufführung. Zunächst eine Concert-Ouvertüre (*A-dur*) von Julius Rietz, ansprechend und gefällig in den Motiven, geschmackvoll in der Harmonie und Instrumentation, gewandt in der Anordnung und thematischen Durchführung; eine tiefere Erregung des Gemüthes hat der Componist wohl nicht beabsichtigt, sondern sich beschränkt, durch ein gebildetes Tonspiel zu unterhalten, nicht in Haydn-Mozart'scher Weise, sondern mit den romantischen Ausdrucksmitteln, die sich durch Mendelssohn befestigt haben. Die Ocean-Sinfonie von Rubinstein, die Herr Radecke ebenfalls aufführte, war zwar nicht neu für uns — der Componist selbst hatte sie uns schon vorgeführt —, aber doch so gut wie neu. Wir glaubten, dass wir nach dem wilden Heere von Dissonanzen, das in den letzten Jahren an uns vorübergezogen, für die Gewaltsamkeiten Rubinstein'scher Musik weniger empfindlich sein würden, als das erste Mal; und wir erkennen auch gern an, dass sich in dieser Sinfonie immer noch eine andere Kunstanschauung ausspricht, als z. B. in Liszt's symphonischen Dichtungen; aber uns für sie

[*]

Digitized by Google

irgendwie zu erwärmen, sind wir nicht im Stande. Der erste Satz wird im Allgemeinen für den besten gehalten; dass das Thema desselben so charakteristisch ist, um Thema einer Sinfonie zu sein, schon dies können wir nicht zugeben. Ein Thema kann ganz kurz sein, es kann und soll sogar in einfachen Ton-Verhältnissen beruhen, aber es darf auch nicht geradezu nichtssagend sein, und das scheint uns hier der Fall. Und wird es etwa so kunstvoll verarbeitet, dass es dadurch Bedeutung gewänne? Auch dies würde sich schwer zeigen lassen. Dennoch ist der erste Satz im Einzelnen nicht uninteressant, er hat namentlich ein ausdrucksvolles Colorit. Die guten Seiten der Composition scheinen uns aber weniger in dem Gedanken und der Gedanken-Entwicklung, als in dem mitunter recht geschmackvoll angebrachten Beiwerk zu liegen. Der Componist weiss mit einem gewissen äusserlichen Geschick, wie es in der Musik Virtuosen, in der Literatur Feuilletonisten besitzen, durch Figurirung und Instrumentirung zu wirken; es geschieht alles Mögliche, um den Gegenstand durch eine blendende äussere Darstellung herauszuputzen; suchen wir aber einen eigentlich gediegenen Inhalt und eine sachgemässe objective Entwicklung, so zeigt sich uns der Mangel kernhafter Innerlichkeit. Noch dürftiger wird die melodische Erfindung in den folgenden Sätzen, bis dann zuletzt der Componist hart an die Gränze streift, wo das Gebiet der Kunst ganz aufhört und das der bloss materiellen Klangwirkungen beginnt. — Von Woldemar Bargiel (einem Stiefbruder der Clara Schumann) kam eine Ouvertüre „zu einem Trauerspiel" zur Aufführung, ein in der Erfindung und Durchführung durchaus edles, kunstgerechtes Werk. Der Componist hat sich in diesem neuesten Werke aus einer gewissen Kränklichkeit, die wir früher an ihm fanden, herausgerissen und zu einer markigeren, gesunderen Empfindungsweise erhoben, ohne freilich — was wir auch nicht verlangen — das Gebiet der Romantik ganz zu verlassen.

Das interessanteste Werk, das Herr Radecke zur Aufführung brachte, war der letzte Theil der Schumann'schen Faust-Musik, die „Verklärung". Wenn man den Beweis dafür verlangt, dass die Musik der neueren Zeit überall nach dem Aeussersten, Letzten strebt, so braucht man nur einen Blick auf die Stoffe und die Dichtungen zu werfen, die den heutigen Componisten zur Musik begeistern. Bald sucht man eine gesteigerte Wirkung dadurch zu erreichen, dass man zu fernen Ländern und Völkern flüchtet, wie Schumann in „Paradies und Peri", oder man stellt die schroffsten ethischen Gegensätze einander gegenüber, wie Taubert im Macbeth, Wagner im Lohengrin; oder man wirft sich auf das Wunderbare, Märchenhafte, wie z. B. in Wagner's Nibelungen das Menschengeschlecht vor den Figuren der Götter, Riesen und Zwerge ganz in den Hintergrund tritt — kurz, sowohl im Aeusserlichen als in Bezug auf die zur Darstellung kommenden Stimmungen und Charaktere greift man zu dem Entlegensten, Reflectirtesten; und diese Sucht, sich in den Superlativen des Denkbaren zu bewegen, ist eben dasjenige, was das Wesen der Romantik ausmacht. Denn die classische Kunst ist freilich weit entfernt von trüber Verschwommenheit — diese ist vielmehr auch eines der Extreme, welche die Romantik liebt —, sie scheut sich auch nicht davor, einen Gegensatz in dramatischer Entwicklung auf die Spitze zu treiben; aber ihre Voraussetzungen sind immer natürlich und einfach, und wo es in ihr zu Superlativen kommt, werden diese auch als Superlative gegeben, d. h. sie entwickeln sich als nothwendige Consequenzen eines zuerst unscheinbaren Widerspruchs; und so wird in der classischen Kunst selbst das Entlegenste vermittelt und erscheint darum als etwas Natürliches, Ungesuchtes. Die classische Kunst hat eben Alles: die äusserste Schärfe des Gegensatzes und die Einfachheit der Natur. Der classischen Kunst geht eine andere Periode vorher, deren Eigenthümlichkeit wir uns klar machen können, wenn wir uns das Verhältniss vergegenwärtigen, in dem z. B. Palestrina zu der Musik des vorigen Jahrhunderts steht. Dort ist eine Klarheit und Harmonie, die sich noch nicht in Gegensätze aus einander legt. In unserem Jahrhundert trat dagegen in der Entwicklung der Kunst, nicht bloss in der Musik, die Romantik hervor mit ihrem Princip, von Jahrzehend zu Jahrzehend wachsend in ihren Ansprüchen und Anstrengungen. Man wird zugestehen müssen, dass das classische Kunstprincip das höhere, weil das umfassendere, ist, und braucht darum doch nicht das romantische gänzlich zu verwerfen. Der Geist der Geschichte duldet nichts Leeres, und wo sich irgend eine Möglichkeit zu Schöpfungen zeigt, sie mögen immerhin von geringerem Werthe sein als die bereits vorhandenen, wenn sie nur andere sind, da muss diese Möglichkeit verwirklicht werden. Nur die äussersten Auswüchse eines einseitigen Kunstprincips verlieren sich dann freilich in das Formlose, Ungereimte und ringen vergeblich dem Lichte der Welt entgegen; aber diejenigen, die innerhalb ihrer Richtung noch ein gewisses Maass festhalten, haben ihr Recht der Existenz, wie überhaupt in der Welt die Kleinen neben den Grossen, die einseitig, aber interessant und eigenthümlich ausgebildeten Charaktere neben den harmonischen, universellen, welche, sei es als Staatsmänner, oder als Künstler, oder als Philosophen, die Welt beherrschen. Für diese allgemeine Beobachtung nun, dass die neuere Musik eine romantische ist, gibt uns Schumann ein neues Beispiel, indem er Faust's Verklärung componirte, jene Scene im Himmel, in der eine an sich schon transcendente

Digitized by Google

Idee eine überschwängliche poetische Gestaltung gefunden hat. Ist dieser Stoff überhaupt der Kunst, ist er der Musik erreichbar? Es möchte uns scheinen, als ob das Ueberweltliche, Jenseitige der Musik noch eher erreichbar wäre, als irgend einer anderen Kunst. Denn die Schwierigkeit liegt ja darin, das im Glauben und im Gefühl Vorhandene objectiv zu gestalten. Nun ist aber die Musik diejenige Kunst, die eben das reine Gefühl ohne nähere objective Bestimmung zur Erscheinung bringt; sie dringt also am ersten in jenes Gebiet des sehnsüchtigen Glaubens, dem Bild und Vorstellung nicht genügen. Diese Auffassung würde dann unwiderlegbar sein, wenn wir durch reine Instrumental-Musik das Uebersinnliche versinnlichen wollten; hier liegt aber nicht bloss das Uebersinnliche, sondern eine sehr bestimmte und individuelle poetische Gestaltung desselben der Musik als Stoff vor, und ob die Musik diese bestimmte poetische Fülle, die eigenthümlich mystisch verklärten und doch individuel lebendigen Gestalten der Kirchenväter u. s. w. durch ihre Mittel versinnlichen könne, das ist die Frage. Wir glauben es — mit der Beschränkung freilich, dass es romantische Musik wird, der zur vollen Schönheit die Bedingungen des Natürlichen, Einfachen, menschlich Wahren fehlen —, und dennoch würden wir den Componisten bewundern, der die hier zu versöhnenden Gegensätze vollständig mit einander verschmölze, der innerhalb der Gränzen einer gleichsam von allem Irdischen geläuterten Harmonie noch jene poetische Mannigfaltigkeit der Farben, die wir in Göthe's Gedicht finden, zu retten wüsste. Man sucht gern für jeden der Kunst neu zugeführten Stoff ein Analogon in der Geschichte der Kunst. Wir finden es auch diesmal. Jenen überweltlichen Vorgang des jüngsten Gerichts, den jedes Requiem musicalisch dargestellt hat, dürfen wir wohl, so klar und einfach auch die Poesie des Requiem-Textes im Vergleich mit Faust's Verklärung ist, hier nennen; denn das Grund-Element ist dasselbe, eine bestimmtere poetische Versinnlichung transcendenter, überirdischer Vorgänge. Nur was im Requiem als eine vorübergehende Vision erscheint, in einzelnen scharfen Umrissen gezeichnet, eingeleitet, begleitet und beschlossen von Gebet und Angstruf der gläubigen Gemeinde, das gewinnt hier eine ausgeführte poetische Gestalt. Das Requiem enthält die Romantik im Keim, und dieser Keim ist in Faust's Verklärung zu voller Anschaulichkeit und Gegensätzlichkeit entwickelt. Hiernach scheint es uns denn, dass vielleicht hier und da einzelne Ausdrücke in dem Göthe'schen Gedichte vorkommen, die der Musik Schwierigkeiten bereiten, dass aber das Ganze in mehr als Einer Beziehung der Natur der Musik sehr nahe verwandt ist.

Schumann's Musik ist reich an interessanten und selbst bedeutenden Einzelheiten; dennoch finden wir nicht, dass sie auf der Höhe ihres Gegenstandes steht. Sie ist, mit Einem Worte, nicht so romantisch, als sie es sein möchte und sein sollte. Ueberall, wo die Dichtung selbst einen zarteren Ton anschlägt, z. B. bei der Ankunft der seligen Knaben oder dem Vorüberschweben der heiligen Jungfrau, vermag die weibliche Natur Schumann's ihr zu folgen; aber alle einzelnen Gestalten zu höchster musicalischer Anschaulichkeit zu beleben und über das Ganze den Heiligenschein des Ewigen, Unvergänglichen auszugiessen, ist ihm nicht gelungen. So hat z. B. gleich der erste Chor, „Waldung, sie schwankt heran", vorwiegend den Charakter des Lieblichen, Idyllischen; der *Pater extaticus* und der *Pater profundus* haben wohl eine ernste, ascetische Miene, aber ohne jenen Ausdruck der Ueberschwänglichkeit, den das poetische Bild fordert. Die nun folgende Scene zwischen dem *Pater seraphicus* und den seligen Knaben gehört zu den schönsten Abschnitten des Werkes; ein Ton rührender Unschuld klingt uns hier aus Melodie und Harmonie entgegen. Das Gedicht strebt indess zu immer höheren Gipfeln, die Schumann nur theilweise erreicht. Engel schweben herbei, Faustens Unsterbliches tragend, und auf dem einen Grundtone: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen", entwickeln sich verschiedene Gegensätze, die Schumann mit musicalischem Geschick gruppirt und zu einem harmonischen Ganzen abgerundet hat. Im Ausdruck ist hier Einzelnes sehr gelungen, namentlich der Satz: „Uns bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich"; nächstdem der Chor der jüngeren Engel: „Jene Rosen, aus den Händen liebend-heil'ger Büsserinnen", ferner der Chor der seligen Knaben: „Freudig empfangen wir"; aber der Grund- und Haupt-Chor, der alle diese kleineren Abschnitte einleitet und schliesst: „Gerettet ist das edle Glied", ist, wenn auch musicalisch wirksam, so doch ein ganz weltlicher Triumphgesang, dem fast mehr als irgend einer anderen Nummer des Werkes jener Heiligenschein des Ueberirdischen fehlt. Bedeutend erscheinen uns in dem ferneren Verlaufe noch die Gesänge der Büsserinnen, welche die *Mater gloriosa* umschweben, und unter ihnen namentlich der Gesang Gretchen's, in dem die mehr dumpfe Klage der Anderen sich zu rührender Innigkeit steigert. Der sehr ausgedehnte Schlusschor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss", verspricht Anfangs viel; es scheint, als ob Schumann jenen Ton, in dem die Engel ihr Hosianna singen mögen, den Ton mystischer Erhabenheit, anstimmen wollte; aber merkwürdiger Weise sinkt er im weiteren Verlaufe unter die von ihm selbst bereits erreichten Höhen herab, und der Schluss ist mehr weichlich, als er das „Ewig-Weibliche" zur Erscheinung brächte.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

Aus Stuttgart.

II. Von unseren Abonnements-Concerten ist die Mehrzahl, nämlich acht, vorübergezogen, und ist also bereits eine Uebersicht über deren heuer eingehaltene Gesammt-Richtung möglich, und eine solche zu geben vielleicht an der Zeit. Im Allgemeinen können wir die Tendenz derselben als eine gute bezeichnen; namentlich tritt das hier sonst gern gepflegte virtuose Element gegen das eigentlich musicalische immer mehr zurück. Die Bravour-Arie wird häufiger durch Lieder, das Instrumental-Solo durch eine zweite Ouverture ersetzt. Unser Publicum, das auch für das Gediegenste empfänglich ist — man biete es ihm nur —, gewöhnt sich gern an bessere Programme und gewinnt das eigentlich spirituelle Concert, bei dem es sich nicht zunächst um das Wie, sondern um das Was handelt, indem die kunstgerechte Ausführung des Gegebenen bereits vorausgesetzt wird, mit jeder Saison lieber. Allerdings ist seine gediegene Richtung höchst conservativ, selbst dem besten Neuen kommt man misstrauisch entgegen, und Herr Kücken hat viel Energie vonnöthen, um von den orthodoxen Forderungen rechts und den modern-französischen Verlockungen links nicht hin und her gezerrt zu werden. Aber es ist ganz gut so; erst wenn ein Publicum seinen Mozart, Beethoven und Mendelssohn sich ganz zum geistigen Eigenthum gemacht hat, besitzt es einen sicheren Hort; blickt es dann weiter, so wird es das neuere Schöne mit Bewusstsein aufgreifen und dann desto dauerhafter bewahren.

Was nun unsere Hofcapelle betrifft, so sind fast alle ihre Geiger Molique's tüchtiger Schule entstammt und glänzen durch markigen Strich, Reinheit und Präcision. Ihre Zierden sind Keller, Bernböck, Häser, Debuysère und Boch, welch letztere vier, da Keller's Augenübel sich leider nicht bessern will, heuer den Quartett-Cyklus unternommen haben. Unter den Bläsern nennen wir den Fagottisten Neukirchner, den Oboisten Ferling und den Hornisten Fohmann; Beerhalter's Clarinette ist noch nicht hinreichend ersetzt. Capellmeister Kücken verlegt sich hauptsächlich auf feine Nuancirung im Detail und hat hierin schon manche hübsche Wirkung erzielt; nur liegt die Gefahr nahe, dass hiedurch leicht der Gesammt-Charakter leidet und das Publicum statt eines imposanten Tonbildes nur verschiedene nette Tonbildchen erhält. An Sinfonieen hörten wir bis jetzt Beethoven's Eroica und *A-dur*, Haydn's *G-dur* mit dem Paukenschlag, deren Andante namentlich gut gelang; vielleicht Molique zu Ehren, der eben unter den Hörern war, Mendelssohn's *A-dur*, Mozart's grosse in *C-dur* und Schumann's in *B-dur*, welche diesmal mehr Freunde fand, als bei ihrer ersten Aufführung, und bei der dritten noch weitere gewinnen wird. Nach Schubert's *C-dur*-Sinfonie sehnen wir uns schon lange; dieses wichtige Mittelglied zwischen Beethoven und den Neueren sollte in keinem Concert-Repertoire fehlen. Von Ouverturen erschienen Weber's Euryanthe und Oberon, Mendelssohn's Sommernachtstraum, Melusine und Ruy Blas, Mozart's Idomeneo, Spontini's Vestalin, Cherubini's Anakreon, Reinecke's Dame Kobold und Gade's Hochland-Ouverture; über die beiden letzteren müssen wir Einiges bemerken. Reinecke contrapunktirt und instrumentirt geistreich, aber seine Erfindung ist in dieser Ouverture zu wenig selbstständig, sie würde, wie so Manches, vielleicht nicht existiren, wenn vorher kein Mendelssohn oder Schumann gewesen wäre; die durch Letztere veranlasste neue Manier — man könnte sie den „Leipziger Stil" nennen, den sie aber gewiss nicht in solcher Ausschliesslichkeit beabsichtigten, wie ihre Epigonen ihn jetzt pflegen — schlägt überall vor. Auch Gade's Werk ist nicht ganz frei davon; doch zeichnet er sich aus durch etwas Specifisch-Nordländisches, was seinen Compositionen eine gewisse Neuheit und einen kunstgeschichtlichen Werth verleiht. Allerdings ist die Hochland-Ouverture keines seiner hervorragendsten Werke, doch gibt sie ein anregendes Bild jenes in seiner Abgelegenheit reizenden Landes und Lebens. Viel höher steht seine Ballade „Erlkönigs Tochter", deren erster Chor in *E-dur* zu den lieblichsten Producten der Neuzeit zählt. Auch Oluf's Lied, von unserem Schüttky meisterhaft gesungen, und der Instrumentalsatz in *C-dur* sind in Harmonie und Instrumentation prachtvoll. In Mendelssohn's Walpurgisnacht war es ebenfalls Schüttky, der seine schöne Partie am besten vortrug. Dagegen glänzte Pischek mit Esser's Ballade: „Des Sängers Fluch", einem der jugendfrischesten Producte des Tondichters; mit der Ariette: „Wer ein Liebchen hat gefunden", mit Schubert's „Wanderer" (in Molique's Concert), in dem Duett aus „Vestalin" mit Herrn Sentheim und in der *E-dur*-Arie aus Hans Heiling, wie er denn auch die ganze Partie bei jüngster Wiederaufführung der herrlichen Oper mit echt künstlerischer Weihe und Wärme spielte und sang. Auch viele berühmte Sopran-Arien hörten wir wieder; Mad. Marlow sang zwei Arien mit obligater Violine von Mozart und Herold, und bestand darin einen rühmlichen Wettstreit mit ihren tüchtigen Begleitern, den Künstlern Keller und Bernböck; namentlich gelang ihr die erstere (in *B-dur*) auf seltene Weise. Mad. Leisinger gab uns beide Spohr'sche Arien aus „Faust", die ursprüngliche in *B-dur* und die spätere, etwas gemachte, in *Es-dur*, beide mit gleichem Schwung und Feuer, dann „Ocean, du Ungeheuer" und die *E-dur*-Arie aus *Così fan tutte* mit ihren obligaten Hornstellen, gleichsam eine Vorläuferin der Arie Leonorens. Fräulein

Digitized by Google

Meyerhöfer, welche leider an die mannheimer Bühne übersiedelt, ohne dass wir noch genügenden Ersatz dafür hätten, sang Beethoven's „*Ah perfido*", und gelang ihr namentlich das Adagio. Diese Solostücke wurden umrankt von verschiedenen Ensemble-Nummern aus Spohr's Jessonda, Cherubini's Faniska, Spontini's Cortez, Mozart's Idomeneo und Méhul's Joseph; Duett und Terzett aus letzterem schlugen mächtig durch.

Zu den Instrumental-Solo's übergehend, gedenken wir zuvörderst der Mozart'schen Serenade für acht Blas-Instrumente in *Es-dur*, welche trotz des übermässigen Vorherrschens dieser einen Tonart doch durch ihre treffliche, so zu sagen von echt künstlerischem Humor getragene Ausführung lebhaften Applaus ärntete. Die Reihe der Violin-Virtuosen eröffnete der Balletmeister, Tänzer und Componist St. Leon mit seinem romantischen Concerte, welche an sich nicht bedeutende Tonschöpfung durch sein keckes, effectvolles Spiel ins beste Licht gestellt wurde. Eduard Keller gab uns die Spohr'sche Gesangscene mit jener verklärten Reinheit und Innigkeit, womit der Meister uns bei jedem Auftreten neu begeistert. Nun kam noch Bernhard Molique, der ausser dem Beethoven'schen Harfen-Quartett und Bach's Chaconne nur eigene Compositionen spielte. Alle haben bedeutenden Kunstwerth und enthalten eigenthümliche Schwierigkeiten; Molique schrieb sie eben für sich, weil nur er sie zu bewältigen weiss. In Technik, grossem Tone und wahrhaft marmorner Ruhe wird er gewiss von keinem lebenden Geiger übertroffen; seine Richtung ist eine streng classische, obwohl er im Rakotzy-Marsch und Saltarello zeigte, wie er auch das moderne Genre spielend beherrscht.

Auch an Clavier-Solo's waren die Concerte bis jetzt sehr fruchtbar; den Reigen begann ein junger, strebsamer Künstler, Namens Fröhlich, mit Beethoven's *G-dur*-Concert; ihm folgte Speidel, der als Componist wie Pianist auch auswärts rühmlich bekannte, mit dem ersten Satze von Mozart's *C-dur*-Concert, dem wir nur die beiden anderen Sätze gern hätten folgen hören. Zum ersten Male trat Dionys Pruckner hier auf, Liszt's tüchtiger Schüler, und zeigte sich sogleich in vollkommenem Besitze jener Alles bewältigenden Technik, der verständigen Auffassung, des grossen Tons und der ruhigen Classicität, wie sie nur echten Virtuosen eigen sind. Er spielte Hummel's herrliches Septett und dann Liszt's diabolisch-schwierige Propheten-Phantasie, und gewann Alles zu begeistertem Beifall für sich. Weniger glücklich war ein anderer Zögling dieser Schule, Fräulein Sabinin; vielleicht auch war die Wahl, Mendelssohn's *H-moll*-Capriccio und Henselt's *Poëme d'amour*, nicht vortheilhaft. Molique's Tochter gab uns Mendelssohn's scrieuse und in der Soiree ihres Vaters Beethoven's 32 Variationen und zeigte sich darin als Pianistin gediegener Richtung. — Der Verein für classische Kirchenmusik führte unter Faist's richtiger Leitung den Messias, dann zwei Mal interessante Kirchengesänge aus früheren Jahrhunderten auf. Auch die Musikschule, welche über 200 Schüler zählt, worunter viele schöne Talente, hält eine löbliche aristokratische Tendenz fest; in den wöchentlichen geschlossenen Soireen derselben hört man fleissig Bach, Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven, in der Violine Spohr, im Gesange auch Händel, Gluck, Schubert, Schumann und Robert Franz; man sieht also, dass hier gegen etwaige moderne Gelüste ein tüchtiges Uebergewicht besteht und sich voraussichtlich auch erhalten wird.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 22. d. Mts., dem Geburtstage des Prinz-Regenten, wurde im Stadttheater Schiller's „Jungfrau von Orleans" mit Musik von Max Bruch aufgeführt. Vorher ging ein Festmarsch von demselben Componisten und ein Prolog, gedichtet und gesprochen vom Theater-Director Herrn L'Arronge. Die Orchester-Musik Bruch's besteht aus einer Einleitung zu dem „Vorspiel", dem sich nach Johanna's begeisterter Rede, die mit den Worten endet: „Das Schlachtross steigt und die Trompeten klingen" — die eigentliche Ouverture wirkungsvoll anschliesst; ferner aus Zwischenmusik oder vielmehr Vorspielen zu den meisten Acten; dann Musik hinter der Scene während des Monologs: „Die Waffen ruh'n" (die man aber leider bei der zu grossen Entfernung, in die sie gestellt war, kaum hörte), und einzelnen kleineren melodramatischen Sätzen. Alles erhielt lebhaften Beifall. Frau Hoffmann-Franz sprach und spielte die Johanna ganz ausgezeichnet und wurde mehrere Male gerufen.

Hannover, 23. März. Herr Musik-Director Bernhard Scholz aus Nürnberg ist von der königlichen Hoftheater-Intendanz hieher berufen, um während der Krankheit des Hof-Capellmeisters Fischer dessen Stelle zu versehen.

Der Intendant des grossherzoglichen Theaters in Weimar, Herr Dingelstedt, erlässt einen Aufruf zur hundertjährigen Geburtsfeier Schiller's in Weimar im nächsten Jahre. Es sollen Schiller's sämmtliche dramatische Originalwerke in der Reihenfolge ihrer Entstehung unter Mitwirkung namhafter deutscher Künstler auf der weimar'schen Hofbühne zur Aufführung gelangen. Als Zeitpunkt für das Jubelfest ist in Erwägung, dass der wirkliche Geburtstag, 10. November, in dem Beginn der guten Theaterzeit liegt, der Monat Juni gewählt worden, weil in demselben ausser dem Pfingstfeste auch der Geburtstag Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs fällt, unter Höchstdessen Schutze das ganze Unternehmen steht. Die Vorstellungen sollen in folgender Reihenfolge Statt finden: 11. Juli: „Die Räuber" (nach der Vorstellung festliche Beleuchtung der Dich-

Digitized by Google

ter-Standbilder vor dem Hoftheater, Fackelzug vom Theaterplatz zum Schillerhaus und vor das grossherzogliche Schloss); 13. Juni: „Fiesco"; 15.: „Cabale und Liebe"; 17.: „Don Carlos"; 19: „Die Glocke" mit Musik und lebenden Bildern, dazu Göthe's Epilog zur Glocke. Zum Beschluss: „Wallenstein's Lager". — 21.: „Die Piccolomini"; 22.: „Wallenstein's Tod"; 24.: „Maria Stuart"; 26.: „Die Jungfrau von Orleans"; 28.: „Die Braut von Messina" und 30.: „Wilhelm Tell". Als Vorfeier wird am 9. Juni ein Festspiel aufgeführt, dessen Dichtung Friedrich Halm und die Musik Franz Liszt übernommen haben, und welcher Beethoven's Sinfonie mit den Chören: „Freude, schöner Götterfunke", hinzugesetzt werden wird. Zur Mitwirkung an dieser Fest-Vorstellung haben sich bereits mehrere der berühmtesten deutschen Bühnenkünstler bereit erklärt. Der allfällige Ueberschuss der Einnahme wird zwischen der Schiller-Stiftung und der Perseverantia getheilt werden. Die Mitwirkenden erhalten fünfzig Reichsthaler per Rolle.

Die wiener „Recensionen" enthalten in ihrer Nummer 11 vom 16. März unter der Aufschrift: „Die Bannerträger der musicalischen Zukunft", eine Entgegnung auf die Aufsätze des Herrn Brendel in der Neuen Zeitschrift für Musik bezüglich des ersten Bülow'schen Concertes in Berlin und der gegenseitigen Stellung der Künstler, des Publicums und der Kritik —, in welcher Entgegnung dem Künstler und Dirigenten mit vollem Rechte die Befugniss abgesprochen wird, dem Publicum sein Urtheil zu octroyiren oder gar das Publicum zurechtzuweisen.

Ein deutscher Geiger in Frankreich. Ueber Johann Becker, diesen vortrefflichen Violinisten, der seine Stelle als Concertmeister in Mannheim aufgegeben hat, um in Frankreich sein Glück zu versuchen, vereinigen sich die belgischen und französischen Blätter zu den überschwänglichsten Lobeserhebungen. Erst seit wenigen Wochen befindet sich dieser junge Mann auf dem Geiger-Parnassus und schon huldigt Alles dem deutschen Fremdling, dessen persönliche Erscheinung selbst auf die pariser Welt einen phantastischen Eindruck macht. Ich habe mich durch ein gutes Dutzend französischer Journale gelesen, und es ist nicht Eines darunter, welches sich nicht in excentrischen Termen und Metapher über ihn erschöpfte. Unter allen diesen fiel mir aber besonders der Ausspruch Hector Berlioz' in dem Journal des Debats auf, weil er am meisten die französische Eitelkeit bekundet. Er sagt nämlich: Becker habe im *Salle de Brethoven* jene pariser Weihe (*consecration*) erhalten, auf welche ihre Nachbarn so eifersüchtig seien. Das mag sein; doch fällt es keinem Deutschen ein, daran zu erinnern, wie mit allen Kräften der französische Künstler darnach ringt, ein tiefes deutsches Urtheil für sich zu gewinnen und dadurch nicht minder die Eifersucht seiner Landsleute zu erregen! So ist jetzt über Becker's Spiel etwas extra Pikantes zu sagen, die Aufgabe der französischen Presse, und desshalb beschreibt die Gazette de Paris sogar seine Kleidung, mit welcher er in den Salon der Madame Offenbach getreten sei, und sagt dabei, dass seit Paganini noch kein Geiger einen so zauberähnlichen Eindruck hervorgebracht hätte. Das ist Alles gut und ehrenhaft, nur haben diese Blätter Eines vergessen, was ich hiermit nachholen möchte, dass nämlich trotz Becker's belgischer Schule (bei Kettenus) und trotz der Einflüsse eines de Beriot und Alard, er dennoch der deutschen Schule und Spielweise treu geblieben ist. Hievor wollen wir auch am tiefsten den Hut abziehen und nur wünschen, dass die Sturmeswogen des pariser Beifalls diesen schönen Sinn nicht verschlingen.

C. G.

Nach *H.* Dank! Da aber das Eingesandte („Herr Schmidt, Herr Schmidt") kein Beispiel der „Erweiterung der Harmonie", sondern nur eine freilich höchst triviale Melodie eines Adepten ist, so können wir es nicht abdrucken. Wir fänden sonst kein Ende!

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÆRTEL in Leipzig.

Beethoven, L. van. Op. 92, Septième grande Symphonie (A-dur). Arrangement pour le Piano à quatre mains par J. Schäffer. 3 Thlr.

Chopin, Fr, Op. 33, 4 Mazourkas, transcrites pour Violoncelle et Piano par Chs. Grimm. 1 Thlr.

Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte. Neue sorgf. rrvid. Ausg.
Nr. 59, in B-dur (F. Kalkbrenner gewidmet). 1 Thlr.
„ 60, in Es-dur. 15 Ngr.
„ 61, in B-dur. 15 Ngr.
„ 62, in A-dur. 22½ Ngr.
„ 63, in D-moll. 25 Ngr.
„ 64, in G-moll (Didone abbandonata). 1 Thlr.

Händel, G. F., Susanna, Oratorium. Chorstimmen. 1 Thlr. 10 Ngr. (Nach der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft und mit Genehmigung derselben.)

Merkel, G., Op. 21, Im grünen Hain. Idylle für Pianoforte. 10 Ngr.
— — Op. 23, Im wunderschönen Monat Mai. Salonstück für das Pianoforte. 15 Ngr.

Nicolai, W. F. G., Op. 4, Sonate in E-dur für Violoncell und Pianoforte. 2 Thlr. 20 Ngr.
— — Op. 5, Drei Gesänge für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Ngr.
— — Op. 6, Wanderschaft. Salonstück für das Pianoforte. 18 Ngr.
— — Op. 7, Erinnerung. Salonstück für das Pianoforte. 12 Ngr.
— — Op. 8, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22 Ngr.

Schumann, R., Op. 63, Erstes Trio in D-moll. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. 2 Thlr. 20 Ngr.

Volckmar, W., Op. 50, Orgelschule. Von den ersten Anfängen bis zur höheren Ausbildung. Mit 460 Uebungsstücken. 9 Thlr.

In der Kurfürstlichen Hofcapelle zu Kassel sind zwei Stellen an der ersten Violine und die des ersten Flötisten erledigt. Darauf Reflectirende, welche über ihre künstlerische Befähigung und Routine im Orchesterspiel genügende Nachweisung geben können, bittet man, ihre Bewerbungen bei Kurfürstlicher General-Intendantur des Hoftheaters baldigst einzureichen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 14. **KÖLN, 2. April 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Berliner Briefe (II. Ulrich — Geyer — Kiel — fremde Künstler: Blumner, von Meyer, Strauss, Wolff, Fräul. Genast, Binfield, Caroline und Virginie Ferni, David — Concert von von Bülow: Liszt's „Ideale") Von G. E. — Benn: Händel's Jephta. Von V---s. — Aus Düsseldorf: Letztes Abonnements-Concert; IX. Sinfonie. Von —7—. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fünfte Soiree für Kammermusik, Fräul. Maria Mösner — Heidelberg, Haydn's Schöpfung).

Berliner Briefe.

[II. Ulrich — Geyer — Kiel — fremde Künstler: Blumner, v. Meyer, Strauss, Wolff, Fräulein Genast, Binfield, Caroline und Virginie Ferni, David. — Concert von von Bülow: Liszt's „Ideale".]

(Schluss S. Nr. 13.)

Mit kleineren Werken, theils für Orchester, theils für einzelne Instrumente traten auch mehrere unserer jüngeren Musiker auf. So nennen wir eine Fest-Ouverture von Hugo Ulrich, dem von einem längeren Aufenthalte in Italien bereits seit einem Jahre zurückgekehrten Componisten der brüsseler Preis-Sinfonie und einer noch besseren Sinfonie in *H-moll*; auch in diesem neuesten Werke zeigt sich der gewandte und gebildete Musiker, doch hätten wir gewünscht, dass er nach so langem Schweigen mit etwas Bedeutenderem hervorgetreten wäre. Von Flodoard Geyer hörten wir ein Quartett für Clavier und Streich-Instrumente, eine von grosser technischer Gewandtheit zeugende und dabei ansprechend erfundene Composition. Endlich kann ich Ihnen noch einen in weiteren Kreisen fast ganz unbekannten Künstler nennen, Herrn Kiel, einen der besten Schüler Dehn's, der kürzlich in einer ganzen Reihe von Instrumental-Compositionen (Fugen und Canons für Clavier, eine Anzahl kleinerer Salonstücke, „Reisebilder" für Clavier und Cello, zwei Trio's für Clavier, Violine und Cello in *D-* und *Es-dur*) ein sehr bedeutendes und vorzüglich entwickeltes Compositions-Talent darlegte. Er ist ein Musiker von ausserordentlicher contrapunktischer Gewandtheit und von einer durchgebildeten Feinheit des Geschmackes. Das eigentlich melodische Vermögen und, was damit zusammenhängt, eine ergreifende Wärme des Gefühls tritt weniger bei ihm hervor; darum sind aber seine Compositionen doch weit entfernt, trockenes Formenwerk zu sein; sie fesseln durch eine Reihe feiner, sinniger, geistreicher Züge. Es ist in der Richtung etwas Aehnliches, wie wir es oft bei Cherubini finden, der den Mangel an eigentlicher Kraft und Innigkeit des Gefühls ebenfalls durch die Feinheit seiner Intentionen ersetzt. Wir wünschen Herrn Kiel, der mit ausserordentlicher Bescheidenheit Jahre lang mit seinen Leistungen hinter dem Berge hielt, dass er bald den Ruf sich erwerbe, den er verdient. Unter seinen Trio's können wir das in *Es-dur* (das aber freilich noch nicht gedruckt ist) als das vorzüglichere bezeichnen. Die „Reisebilder" sind gedruckt: es sind kleine Salonstücke, nicht durchweg gleich interessant in der Erfindung und im Ausdruck, aber alle gleich ansprechend und geschmackvoll und eines Musikers würdig.

An fremden Virtuosen hat es auch in diesem Winter nicht gefehlt. Mecklenburg schickte uns Herrn Blumner, einen jungen, talentbegabten und edlen musicalischen Zielen nachstrebenden Pianisten (wir hörten von ihm unter Anderem Schumann's hier fast ganz unbekanntes, geistvolles Clavier-Concert), der Berlin, wie wir glauben, zu seinem festen Aufenthaltsorte wählen wird; Wien den Clavier-Virtuosen Herrn v. Meyer, der für die schlechte Musik, die er uns hören liess, durch die Eleganz seines Anschlags und seiner Technik einiger Maassen entschädigte, und Herrn Ludwig Strauss, einen jungen Violinisten, der eine sehr correct und sauber ausgebildete Technik und einen zarten, für viele Nuancen des Ausdrucks vorzüglich geeigneten Ton besitzt, aber doch noch an Kraft und Fülle gewinnen muss, wenn er ganz die Höhe erreichen will, die er bei seinem Talente zu erreichen bestimmt ist. Aus Frankfurt am Main kam Herr Concertmeister Wolff hieher, ein Violinspieler, dem es an Auffassungs-Talent und namentlich an einer gewissen für den Concertspieler unerlässlichen Kühnheit nicht fehlt, der aber noch in der Technik einer feineren Ausbildung bedarf. Aus Weimar hörten wir Fräulein Genast, eine Sängerin von unbedeutender Stimme, aber mit einer Poesie des Vortrags, in Bezug auf welche wir sie gegenwärtig nur mit Frau v. Milde vergleichen können. England schickte uns den Harfen-

Digitized by Google

spieler Herrn Binfield, einen Künstler zweiten Ranges auf seinem Instrumente, und Italien die Schwestern Ferni, die, wenn sie auch nicht Beethoven, Mendelssohn, Spohr und meinethalben auch nicht einmal Vieuxtemps spielen — und warum sollten sie nicht auch dies lernen, wenn sie einige Jahre in Deutschland zubringen und deutscher Musik näher treten? — dennoch ganz die Theilnahme verdienen, die sie bisher gefunden haben. Ihr musicalischer Horizont ist freilich klein, so klein, dass es viele deutsche Cantoren geben mag, die ihnen Führer zu Höherem sein könnten. Aber die Bedeutung eines Individuums hängt auch davon ab, wie es die einmal übernommene Aufgabe durchführt. Caroline Ferni, die jüngere Schwester, ist eine ausgezeichnete Violinspielerin. Sie besitzt einen zarten, aber doch nicht gerade kraftlosen und, was das Wichtigste, in der Kraft niemals die Gränzen des Schönen überschreitenden Ton, eine gute, wenn auch für den Kenner nicht durch die Ueberwindung grosser Schwierigkeiten hervorragende Technik, eine musterhafte Intonation und eine echt italiänische, affectvolle, aber doch nach jeder Seite hin maasshaltende Art des Vortrags. Die ältere Schwester, Virginie, steht der jüngeren in der Kraft des Tones und in der Lebendigkeit der Accentuation entschieden nach; in der vollendeten Sauberkeit des Spiels — einer echt weiblichen Eigenschaft, die man selbst bei den bedeutendsten Virtuosen selten in gleichem Maasse entwickelt finden wird — ist sie ihr ebenbürtig. Die Genauigkeit des Zusammenspiels beider Schwestern ist bewundernswerth. Der wohlthuende musicalische Eindruck wird durch die äussere Erscheinung der jungen Damen noch erhöht: zwei hochgewachsene Römerinnen von edler Gestalt, feinen und ernsten Gesichtszügen, die dunklen Augen blicken streng und fest in die Versammlung, die Lippen bleiben unbeweglich; die Art, wie sie die Violine halten, den Bogen führen, ist von plastischer Schönheit. Unser Publicum wollte Anfangs den Berichten nicht recht glauben, doch nach den ersten fünf, sechs Vorstellungen hatte das Stadtgespräch hinreichend für den künstlerischen Ruf der jungen Italiänerinnen gesorgt, und jetzt ist der Kroll'sche Saal, so oft sie dort auftreten, gefüllt, so dass sie Berlin so bald wohl noch nicht verlassen werden. — Endlich hörten wir den Concertmeister David aus Leipzig, einen trefflichen Violinisten älterer Schule, der mit einer trefflichen Technik eine maassvolle, solide Art des Vortrags und ein sehr fein ausgebildetes *Piano* verbindet.

Herr v. Bülow gab nach dem bekannten Vorfalle noch ein Orchester-Concert, zu dem Liszt hieher gekommen war. Der Saal war ziemlich gefüllt, doch waren von dem gewöhnlichen Concert-Publicum nur einzelne Versprengte zu bemerken; die Anhänger der Zukunftsmusik hatten somit die Freude eines ungetrübten Erfolges, von dem bis zu der Anerkennung, die sie erstreben, freilich noch ein weiter Weg ist. Kam es nur darauf an, diejenigen, die nicht zu den Freunden der neuen Richtung gehören, zu verscheuchen und so ein sicheres Terrain zu gewinnen, auf dem alle, die gemeinsame Sache machen wollen, *en famille* sind und sich ungestört an den Schöpfungen der neuen Zeit erbauen und begeistern können, dann hat freilich Herr v. Bülow das beste Mittel getroffen, dies zu erreichen, als er seine Ansprache an den zischenden Theil des Publicums hielt. Einige Freunde wird man für jedes noch so verkehrte Unternehmen gewinnen, zumal wenn es von Männern empfohlen wird, die nach einer anderen Richtung hin unbestritten bedeutende Eigenschaften haben, wie z. B. Herr v. Bülow unbestritten ein bedeutender Clavierspieler ist, aber doch darum möglicher Weise ein sehr falsches Urtheil über Compositionen haben kann — bedeutenden Schauspielern gleich, die wir ebenfalls unterschiedslos ihr Talent dem Besten und dem Schlechtesten widmen sehen. Suchen wir die Elemente zusammen, aus denen sich der letzte Liszt-Erfolg zu bilden vermochte. Da gibt es erstens eine Anzahl jüngerer Musiker, obgleich verhältnissmässig wenige und nur solche, die sich durch eigene Compositionen keinen Namen erworben haben, die sich den Bestrebungen Liszt's anschliessen; meistens sind es Virtuosen, denen es an einer gründlichen musicalischen Bildung mangelt und die den Zusammenhang, in dem Liszt's Compositionsweise mit dem excentrischen Geiste moderner Virtuosität steht, dunkel herausfühlen mögen. Dann sind es Schüler des Herrn v. Bülow, Bewunderer seines Clavierspiels, mitunter auch seiner sonstigen geistigen Eigenschaften. Musikhändler ferner, sammt dem Tross der von ihnen abhängigen Commis, die doch wahrlich das musicalische Urtheil Berlins nicht repräsentiren. Wir haben auch Leute Beifall spenden sehen, die ein gewisses Urtheil haben und sich persönlich vollständig absprechend über die modernen Bestrebungen äussern, absprechender vielleicht, als der Referent dieser Blätter — eine Doppelzüngigkeit, die nur ihrer Ungefährlichkeit wegen ignorirt werden darf. Es kommen endlich persönliche Freunde Bülow's und Liszt's dazu, denen man ihre gutmüthige Theilnahme wohl verzeihen könnte, wenn sie nicht trotz ihrer notorischen musicalischen Unzurechnungsfähigkeit die Dreistigkeit besässen, in einer Weise Partei zu ergreifen, die ein schlimmes Zeugniss sowohl von ihrer Urtheilsfähigkeit als von ihren sittlichen Grundsätzen ablegt. — Ich habe über die „Ideale" Liszt's in meinem letzten Briefe nur kurz berichtet; das Stück wurde zum zweiten Male aufgeführt, und so wird mir willkommene Gelegenheit, noch einmal darauf zurückzukommen.

Digitized by Google

Wir wollen dem Componisten vorweg einige Zugeständnisse machen — Zugeständnisse in dem Sinne, dass wir ihm Abweichungen von der üblichen Praxis, über die man anderer Meinung sein kann, als nicht unbedingt verwerflich zugeben wollen. Wenn Liszt z. B. symphonische Dichtungen schreibt, so wird man zwar immer darauf bestehen müssen, dass die wahre Musik ihre Poesie in sich selbst trage; aber dennoch ist auch diese Gattung der mit einem Programm versehenen Instrumentalmusik, theils als Ouverture, theils als Musikstück kleineren Genre's, längst da gewesen; und man kann wenigstens keine Ungereimtheit darin finden, wenn Jemand ihr eine grössere Bedeutung geben will. Um dies zu erreichen, verschmilzt Liszt gewisser Maassen die Formen der Ouverture und der Sinfonie zu einer neuen Form: von der Ouverture nimmt er die dichterische Bedeutung und den continuirlichen Fluss des Ganzen, von der Sinfonie die Mannigfaltigkeit der Sätze. Wird nun die Einheit dadurch erreicht, dass ein und dasselbe Motiv in den verschiedenen Sätzen in verschiedenen Umgestaltungen vorkommt, so ist zu fürchten, dass die Einheit als ermüdende Monotonie erscheint; hat jeder Satz seine eigenen Motive, so dürfte das Programm nicht in demselben Maasse hinreichend sein, das Gefühl der Einheit in uns zu erwecken, als es in Gesanges-Compositionen das dem Hörer stets gegenwärtige Wort ist. Durch eine Verknüpfung beider Methoden — und diese hat denn Liszt auch mehrfach z. B. in den „Idealen" angewandt — wird man noch am ersten über diese Schwierigkeiten hinwegkommen, und wir wollen daher die Zulässigkeit symphonischer Dichtungen in einem Satze zugeben, ohne freilich zu glauben, dass damit für die Schönheit des Kunstwerkes irgend etwas gewonnen sei. Drittens: Ist ein Gedicht wie Schiller's „Ideale" geeignet, „Programm" einer symphonischen Dichtung zu werden? Wir müssen gestehen, dass der Gedanke für uns etwas Komisches hat. Man kann sich denken, dass geschichtliche oder poetische Charaktere oder Thatsachen das Gemüth eines Componisten erfüllen, und dass er in der dadurch hervorgebrachten Stimmung zu der Erfindung von Tongestalten gelangt, zu deren besserem Verständnisse er dann von der Idee, die ihn begeistert hatte, dem Publicum ebenfalls Mittheilung macht. Wir können uns ferner denken, dass ein Componist von ein paar Versen, die eine Herz und Geist ergreifende Sentenz enthalten, bei der Hervorbringung eines Tonwerkes innerlich erfüllt war und nun diese Verse als Motto dem Tonstücke mit auf den Weg gibt. Aber über ein mehr als hundert Verse langes Gedicht Abschnitt für Abschnitt eine Instrumental-Composition zu schreiben, so dass jedem bestimmten Abschnitte der Composition ein Abschnitt des Gedichtes entspricht, das kommt uns unfrei, pedantisch vor (es zeigt sich hier, wie immer die Extreme sich berühren, Pedanterie neben Zügellosigkeit); es ist wie ein aufgegebenes Pensum, es schmeckt etwas nach der Schule. Die wesentlichen Gedanken des Schiller'schen Gedichtes lassen sich indess allenfalls musicalisch illustriren; jener unreife Idealismus, der in seiner Unendlichkeit Alles will und daher nichts erreicht, der in seiner Subjectivität die Bedingungen der objectiven Welt nicht kennt und daher überall anstösst, der die ganze Welt zu erfassen glaubt und nichts erfasst, sodann die darauf folgende nothwendige Enttäuschung, die Freundschaft und endlich die langsam schaffende, nie zerstörende Beschäftigung, die den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit sühnt — alle diese Motive lassen sich musicalisch darstellen. Es handelt sich dann nur darum, dass der Componist das Gedicht richtig verstehe und dass er nicht bloss einen richtigen, sondern auch künstlerisch schönen Ausdruck dafür finde.

Dass Liszt das Gedicht richtig verstanden habe, daran wird nicht leicht Jemand zweifeln. Und dennoch müssen wir es aussprechen: er hat es falsch verstanden und so falsch verstanden, dass nur aus seiner durchaus anderen, von jenem innerlichen Ernste, der unsere classischen Dichter erfüllte, gar nichts ahnenden Geistes-Natur dieses Missverständniss erklärt werden kann. Wie wir Liszt dilettantisch als Componisten finden, so finden wir ihn auch dilettantisch in dem Verständnisse der grossen Geister, die er uns musicalisch illustriren will. Er ist und bleibt der grosse Virtuose, überall leicht erregt, von Allem etwas fassend, aber viel zu zerstreut, viel zu sehr dem Aeusserlichen, Glänzenden hingewandt, als dass er in das Wesen, in den Kern der Sache dränge. Liszt versteht vielleicht den jugendlichen Schiller, aber der gereifte Mann, der, die wüsten Träume seiner Jugend zerstörend, durch den Ernst und die Arbeit zu dauernden Schöpfungen kam, ist ihm fremd geblieben. Liszt hat es für gut gefunden, nachdem er die letzte Strophe des Schiller'schen Gedichtes, „Die Beschäftigung" (es wird sich gleich zeigen, durch welche Mittel), in Musik gesetzt, einen Schlusssatz, „Apotheose" genannt, hinzuzufügen, den er durch folgende Worte einleitet: „Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Bethätigung des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck. In diesem Sinne erlaubte ich mir das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen durch die jubelnd bekräftigende Wiederaufnahme der im ersten Satze vorausgegangenen Motive als Schluss-Apotheose." Was heisst das? Wenn Liszt es für gut fand, das Schiller'sche Gedicht zu ergänzen, so musste es ihm unbefriedigend erscheinen. Warum also hat er überhaupt eine Sinfonie darüber geschrieben? Oder ist dies bloss eine äusserliche, unwesentliche Ergänzung? Gewiss nicht. Denn die „Beschäftigung", die bei Schiller den

[*]

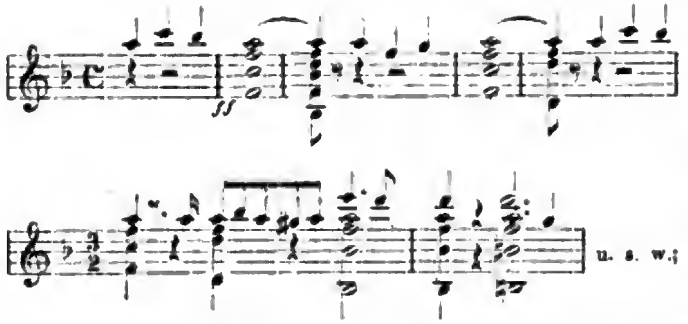
Digitized by Google

Abschluss bildet, erscheint bei Liszt nur als ein Durchgangspunkt, und das verlorene Ideal des Anfangs, das Schiller verloren gibt, wird von ihm wieder aufgenommen. Dies heisst doch wohl, ein Gedicht zu etwas ganz Anderem machen, als was es ist. Und das Bedürfniss dieses Andersmachens entstand daraus, dass Liszt weder den Begriff des Ideals, den Schiller meint, noch den der Beschäftigung verstanden hat. Die „Beschäftigung" hat Liszt in einem scherzoartigen Satze, der übrigens, musicalisch betrachtet, nicht nur der abgerundetste Abschnitt der ganzen Sinfonie, sondern auch ohne Vergleich recht artig erfunden und durchgeführt ist, behandelt. Es drückt sich darin eine geschäftige Emsigkeit, aber spielend und ohne allen höheren Aufschwung, aus. Das hat sich Schiller unter der „Beschäftigung" nicht gedacht. „Und du, die gern sich mit ihr (der Freundschaft) gattet, wie sie der Seele Sturm beschwört, Beschäftigung, die nie ermattet, die langsam schafft, doch nie zerstört, die zu dem Bau der Ewigkeiten zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht, doch von der grossen Schuld der Zeiten Minuten, Tage, Jahre streicht." Ist in dieser „Beschäftigung" etwa ein vollständiges Aufgeben des Ideals, eine gleichgültige, zwecklose Thätigkeit gutgeheissen? Gewiss nicht. Sondern es ist nur der Gegensatz gegen jenen Idealismus, der in Phantasieen und trunkenen Träumen lebt, der seine Subjectivität in die Welt hineinträgt, statt diese zu erfassen, wie sie ist, der aus sich heraus Alles erreichen will, der nichts für zu gross und zu hoch hält; es ist der Gegensatz gegen den trügerischen Idealismus, der in der Sturm- und Drang-Periode des vorigen Jahrhunderts sich in der Politik, Literatur und Philosophie regte, und von dem alle tieferen Geister sich zuletzt abwandten. Man könnte vielleicht den Begriff der „Beschäftigung" noch etwas schärfer ausgeprägt wünschen, aber wie derselbe zu verstehen ist, um zu befriedigen, kann für keinen aufmerksamen Leser zweifelhaft sein, am wenigsten für den, der von der geistigen Entwicklung der Schiller-Göthe'schen Zeit irgend einige Kunde hat. Charakteristisch ist es aber für Liszt, dass er, der in der Musik es sich gerade als Aufgabe gestellt hat, ethische und poetische Ideen darzustellen, für die wahre Bedeutung derselben gar nicht einmal ein Verständniss hat.

Hielte man den Sinn fest, den in diesem Schiller'schen Gedichte das Wort „Ideal" hat, so könnte man Liszt's Composition allenfalls noch, wenigstens nach Einer Seite hin und wenn man die Rolle eines Advocaten übernehmen wollte, vertheidigen; so aber, wie Liszt das Ideal fasst, als das wahrhafte, ist gar keine Vertheidigung möglich. Sie haben in einer Ihrer letzten Nummern ein Thema aus den Idealen in Noten mitgetheilt; es ist nicht das Haupt-Thema, aber doch ein vielfach wiederkehrendes. Dass das Thema selbst und die Art der Ausführung ein *non plus ultra* von Maasslosigkeit ist, darin stimme ich ganz mit Ihnen überein; wenn man die widerwärtigsten Septimen- und Nonen-Accorde, die verletzendsten Vorhalte — gegen die freilich die Vorschriften der Grammatik nicht ausreichen, sondern nur die inneren Gesetze des Schönheitssinnes — anwendet, und zwar nicht bloss gelegentlich und ausnahmsweise, sondern regelmässig, dann ist es freilich keine Kunst, etwas noch nicht Dagewesenes hervorzubringen; aber es ist darum keine Kunst, weil dann überhaupt von Kunst nicht mehr die Rede ist. Und nun steht diese Stelle nicht etwa in der Mitte oder am Schlusse, als Ausdruck der höchsten Verzweiflung, sondern am Anfange, als Ausdruck des Ideals, und nicht als Ausdruck eines verkehrten Ideals, wie z. B. der Idealismus eines Danton, Marat, Robespierre gedacht werden könnte, sondern als Ausdruck des wahren, siegreichen Ideals. Vielleicht haben Liszt folgende Worte des Schiller'schen Gedichtes dabei vorgeschwebt: „Es dehnte mit allmächt'gem Streben die enge Brust ein kreisend All, herauszutreten in das Leben, in That und Wort, in Bild und Schall." Diese Worte hat Liszt an den Anfang des Satzes gestellt, in dem jenes Motiv sich zuerst findet, und damit wohl selbst angedeutet, dass es der Ausdruck des „kreisenden Alls" sein soll. Es kann hierbei auf einen Unterschied zwischen Poesie und Musik aufmerksam gemacht werden. In den angeführten Schiller'schen Worten ist das „kreisende All" eben nur genannt, die Harmonie der Stimmung wird daher nicht im Mindesten getrübt. Ein Dichter, z. B. ein dramatischer, der das näher ausführen wollte, würde schon ein Bild entwerfen müssen, das uns nicht sonderlich erfreuen würde, aber die Innerlichkeit der Poesie würde es noch zulassen. Der Musiker hingegen müsste den Ausdruck sehr mildern, oder er wird uns etwas Widerwärtiges zu Gehör bringen. Nicht jede Kunst kann Alles, sondern je geistiger der Stoff einer Kunst ist, desto weiter kann sie in der Darstellung einseitiger Richtungen, leidenschaftlicher Stimmungen, greller Contraste u. s. w. gehen, theils weil der geistigere Stoff der beweglichere und darum dafür befähigtere, theils weil der Eindruck auf die Sinne weniger heftig und verletzend ist. Desshalb kann die Malerei weiter in der Darstellung des Leidenschaftlichen gehen, als die Sculptur, die Poesie weiter, als die Musik. War es also überhaupt schon verfehlt, jenes „kreisende All, das die Brust zu zersprengen droht", in der Musik auszudrücken, so musste wenigstens nicht so bitterer Ernst damit gemacht werden, dass der Hörer glaubt, seine Ohren sollten ihm zersprengt werden.

Das eigentliche Haupt-Thema der Ideale ist folgendes:

Digitized by Google



es modulirt im nächsten Tacte nach *G-moll* und wiederholt sich in dieser Tonart. Wir halten es für eine gute Eigenschaft eines Instrumental-Thema's, wenn es nicht allzu concret und individuel ist, wie eine Gesangs-Melodie; denn nur dasjenige, was noch in sich selbst ein Allgemeines, Bestimmbares ist, kann Grundlage einer breiten Entwicklung werden; das Instrumental-Motiv soll ein Keim sein, keine vollendete Gestalt. Man wird bei Beethoven, dem grossen Thematiker, diesen Satz gerade in seinen Haupt-Schöpfungen in der Regel bestätigt finden. Aber ganz nichtssagend darf doch auch ein Instrumental-Thema nicht sein, und am wenigsten trivial, d. h. durch eine gewisse zudringliche Auffälligkeit verletzend, und gerade das finden wir an diesem an die gewöhnlichste moderne Opern- und sonstige Unterhaltungs-Musik erinnernden Thema. Mathematisch beweisen können wir das freilich in diesem Falle eben so wenig, als wir es bei irgend einer Verdi'schen Melodie im Stande wären. Aber irgend etwas müsste, wie uns dünkt, eigenthümlich sein, sei es die Tonfolge oder der Rhythmus, wenn überhaupt das Thema irgend einen Werth haben sollte; hier ist aber das Eine so simpel wie das Andere. Aber die Harmonie? Nun, die Harmonie ist schwülstig, aber nicht gesucht. Sie sehen an dem kleinen, oben mitgetheilten Beispiele die Methode, die Liszt bis zum Uebermaass anwendet, um neu und tief zu erscheinen: die unangenehmsten Septimen- und Nonen-Accorde, die geschraubtesten, unnatürlichsten Vorhalte. Diese Art von Harmonie verlässt uns so wenig, dass ein reiner Dreiklang in seinen Werken, wenigstens in den Idealen, zu den Seltenheiten gehört. Ein Stil, in dem man das als Ausnahme, als höchste Steigerung Zulässige zur Regel macht, ist schwülstig. Und werden wir etwa für diese Härte der Harmonie durch eine kunstvolle Polyphonie, durch meisterhafte Thematisirung, durch ausdrucksvolle Melodik entschädigt, wie bei Seb. Bach? Von allem dem ist nicht die Rede. Von einer Thematisirung wenigstens nicht im Bach'schen Sinne. Denn den Vorwurf, dass er sich überhaupt nicht bemühe, an dem einmal hingestellten musicalischen Gedanken festzuhalten und durch veränderte Modulation, Tonlage, durch anderen Rhythmus u. s. w. umzugestalten, wollen wir Liszt in Bezug auf die Ideale nicht machen. Das oben citirte Thema findet sich in der That fast in jedem Satze wieder, in veränderter Gestalt, theilweise auch mit verändertem Ausdruck. In einzelnen Fällen zeigt sich in dieser Art der Ausarbeitung ein gewisses Geschick, und Liszt verdient jedenfalls die Anerkennung, von diesem einen Grundprincip classischer Instrumental-Musik sich nicht ganz losgesagt zu haben; dennoch können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, dass es bei ihm mehr als etwas äusserlich Angeeignetes, denn als etwas innerlich Empfundenes und Erfahrenes erscheint.

Noch weiter auf Einzelheiten einzugehen, würde uns zu weit führen. Abgesehen von dem falschen Verständnisse des Gedichtes, sind die Dürftigkeit der melodischen Erfindung, die Schwülstigkeit der Harmonie und die crasse, realistische Derbheit des Ausdrucks die wesentlichen Mängel der Ideale von Liszt. Man greift Liszt's Compositions-Richtung in der Regel vom Standpunkte der Form aus an; wir finden den Inhalt viel schlimmer. Es ist eine Vermischung der Virtuosenmusik mit der guten Musik, bei der die Virtuosen vielleicht gewinnen mögen, die Musiker aber nur verlieren können. G. E.

Händel's Jephta.

Bonn, den 24. März 1859.

Händel's Jephta, lange erwartet, wurde uns endlich im fünften Abonnements-Concerte am 19. März unter Albert Dietrich's Leitung vorgeführt. Mit unverkennbarer Liebe und Theilnahme ist das Studium dieses Oratoriums betrieben worden, damit das Werk in einer des Meisters würdigen Gestalt dem Publicum sich darstelle. Alle die mannigfachen Hindernisse, die in unseren beschränkten musicalischen Verhältnissen der Aufführung eines umfangreichen Werkes im Wege stehen, wurden glücklich überwunden, und so gereicht es mir zu herzlicher Genugthuung, von einem schönen, erfreulichen Gelingen berichten zu können. Dem Chor muss man gewiss das Zeugniss geben, dass er seine Pflicht gethan hat; besonders gegen die Mitte des Werkes, wo freilich auch der Componist zu immer mächtigerem Aufschwung sich erhebt, wuchs die Kraft und Lebendigkeit des Vortrages und erhielt sich ungeschwächt bis zum Ende. Und diesmal wurde die Wirkung der Chöre noch durch die Begleitung der Orgel gesteigert, die eigentlich nie einem Händel'schen Oratorium fehlen sollte. Die Orgel und deren Aufstellung in dem Concertsaale hatten wir Herrn Ad. Ibach in Bonn zu danken, dem Genossen der berühmten Orgelbauer-Firma A. Ibach Söhne in Barmen. Das treffliche Instrument

Digitized by Google

wurde von Herrn Brambach aus Köln recht gut behandelt. Die Partie der Sella, vom Componisten mit zwei herrlichen Arien bedacht, erhielt durch Fräul. Schreck eine vortreffliche Ausführung; die Arie im zweiten Theile: „Such' and're Opfer dir", wusste sie auf das wirksamste dramatisch zu beleben. Fräul. Saart aus Köln brachte durch ihre liebliche, wohlausgebildete Stimme und ihren gut accentuirten Vortrag einen wohlthuenden Eindruck hervor. Herr Dr. Kl..n sang die beiden Partieen des Jephta und des Hamor und zeigte sich besonders durch seine Behandlung der Recitative wieder als den in classischer Musik wohlerfahrenen Sänger, den wir in ihm schon seit Langem schätzen.

Wenn Händel sich vernehmen lässt, so ist er immer des Triumphes sicher; so hat ihm denn auch an jenem Abende sein „Jephta" einen Triumph bereitet. Gesunde Kraft athmet aus allen Tönen, und wenn wir sie vernehmen, so glauben wir, diese Kraft theile sich uns mit. Und doch schuf Händel dieses Werk zu einer Zeit, wo die Krankheit, die seine letzten Jahre umdüsterte, schon seine Thätigkeit zu lähmen begann; es ist die letzte seiner grossen Schöpfungen.

Keines der früheren Oratorien hatte ihn so lange beschäftigt. Während der Messias in dreiundzwanzig, der Samson in fünfunddreissig Tagen entstanden war, arbeitete der Meister am Jephta vom 21. Januar bis zum 30. August 1751, also ein halbes Jahr; freilich mit Unterbrechungen, zu denen die Krankheit zwang; auf den letzten Seiten des Manuscriptes verräth sich in den unsicheren Zügen der Hand die immer zunehmende Schwäche des Gesichts (Schölcher, *Life of Handel*, 321). Aber dieses Werk, das unter körperlichen Qualen geschaffen wurde, wer möchte sich vermessen, an ihm die Spuren einer Abnahme geistiger Kraft nachzuweisen? Es ist auch hier noch derselbe Händel, wie wir ihn aus seinen übrigen Werken kennen, der „Riese", der „Briareus mit seinen hundert Händen", wie ihn Pope nannte. Noch immer steht ihm die ganze Welt der Töne zu Gebote, wenn er die Thaten der Menschen darstellen oder den Preis des Herrn verkünden will.

Das Werk ist voll von mächtigem dramatischem Leben. Kräftig und eindringlich wird das Leiden und die Schmach des unterdrückten Volkes geschildert, dem sich alsbald der Retter zeigt; in lieblicher Darstellung — wie anmuthig und innig ist das Duett: *These labours past!* — tritt die reine und zarte Neigung zwischen Iphis und Hamor hervor; das Volk Gottes zieht zum Kampfe aus, der Führer thut in einem ausdrucksvollen Recitativ das verhängnissvolle Gelübde, und der Schluss-Chor des ersten Theiles: *When his land voice*, mit seiner sinnlich stark ausgeführten Malerei feiert die Alles bezwingende Macht Jehovah's mit jener Tongewalt, über die, möchte man glauben, nur Händel verfügen konnte.

Mit dem zweiten Theile steigert sich die dramatische Bewegung. Die Tochter des Helden empfängt von ihrem Geliebten die Sieges-Nachricht: himmlische Scharen eilten zum Beistande hernieder; ein feuriger Chor: *Cherub and Seraphim*, dessen Haupt-Motiv den zweiten Theil eingeleitet, ist gleichsam der Nachhall dieser wundervollen Begebenheit. Iphis bereitet sich, den Vater, den Erretter ihres Volkes, mit Sang und Spiel festlich zu empfangen; sie tritt ihm entgegen mit dem Gefolge ihrer Jungfrauen, und in einer einfach gehaltenen, vom Frauenchor begleiteten Arie: *Welcome as the chearful*, bringt sie ihm ihren freudigen Gruss. Den Vater ergreift Entsetzen; das Recitativ: *Horror confusion*, und die Arie: *Open thy marble jams*, sind der mächtige Ausdruck für den Sturm von Empfindungen, der in ihm tobt. Noch ergreifender ist die herbe Verzweiflung der Mutter. Aber Jephta ist entschlossen, dem Gelübde treu zu bleiben, und in dem berühmten Recitativ: *Deeper and deeper*, wird dieser der innigsten Vaterliebe mühsam abgerungene Entschluss ausgesprochen. Dies ist das Recitativ, vor dem einst Haydn seine Bewunderung so naiv ausdrückte (Schölcher, 392), und in der That möchte es selbst bei Händel nicht viele seines Gleichen finden. Wie trifft da jeder Laut mitten in die Empfindung hinein! Auf die abgebrochenen Worte: *To morrow's dawn — I can no more*, mit denen Jephta schliesst, folgt der Chor: *How dark, o Lord* — wohl die Perle des Ganzen. In düsteren Tönen spricht sich die Klage aus, wie freudenvoller Triumph sich in Sorge und Trauer wandelt; aber das Gemüth der Klagenden erhebt sich zur Anerkennung des göttlichen Waltens: „Was immer ist, ist recht!" Bewunderungswürdig ist es, wie Händel diesen ganz abstracten Satz sinnlich lebendig gemacht hat. Das *is right* tönt in die trübe, vorwurfsvolle Klage der Menschen mächtig hinein, wie ein Befehl, der keinen Widerspruch gestattet; ihm sich zu ergeben, ist die Pflicht des Weisen und des Frommen.

Im dritten Theile zeichnet sich vornehmlich die Arie aus, in welcher Iphis vom Leben Abschied nimmt. Der schönen Welt sagt sie in lieblichen Klängen rührend Lebewohl, und mit schmerzlicher Ergebung spricht sie die Hoffnung auf ein schöneres Dasein aus. Aber — sie stirbt nicht. Ein Engel wird vom Himmel herabbemüht, und was er für Botschaft bringt, lässt sich denken. Ein neuerer Componist des Jephta, der die Tochter ebenfalls rettet und dem diese Rettung von manchen Seiten übel vermerkt wurde, kann also durch den Vorgang Händel's für entschuldigt gelten. Gerechtfertigt aber scheint mir dieser der

Digitized by Google

biblischen Erzählung widersprechende glückliche Schluss auch durch Händel nicht. Es will mich immer noch bedünken, dass die Tochter Jephta's vom Opfertode zu retten, nicht besser sei, als Romeo und Julie oder den König Lear aus unzeitigem Mitleid am Leben zu lassen. Aber jedenfalls hat uns Händel zu entschädigen gewusst; denn dieser Rettung haben wir zwei Chöre zu verdanken, die sich neben die Schlusschöre des ersten und zweiten Theiles als würdige Genossen stellen können. In dem einen, *Theme sublime,* findet die Freude über die Rettung und das gläubige Vertrauen auf Jehovah's Treue einen feierlich gehaltenen, sehr innigen Ausdruck; in dem letzten: *Ye house of Gilead,* bricht der volle Jubel ungehemmt los und ergiesst sich in brausenden Klängen.

Der unbarmherzig bearbeitende Mosel hat—das war zu erwarten—den Jephta nicht glimpflicher behandelt, als etwa den Samson oder Belsazer. Mag er hinzufügen oder weglassen, sein Verfahren ist immer gleich ungehörig. Den ersten Theil, in dem Alles sehr glücklich disponirt ist, hat er völlig aus seinen Fugen gerückt. Statt eines Chors, in dem Israel sich vom Dienste der Abgötter lossagt, schiebt er einen anderen aus der „Debora" ein, in dem das Volk um einen Führer fleht. Und doch ist hier die Erwähnung der Abgötter durchaus nöthig. Denn wie sollen wir es sonst verstehen, wenn Jephta später an bedeutsamer Stelle, in dem Recitativ: *Deeper and deeper,* sagt: Jehovah hörte mein Gelübde, und er schläft nicht — *like Chemosh and such fabled deities.* Am zweiten und dritten Theile hat er ebenfalls mit wahrer Zerstörungslust herumgearbeitet. Da fehlt das Quartett: *O spare your daughter,* das Quintett: *All that is in Hamor mine,* die Arie: *Waft her, angels,* ehemals in England eine der beliebtesten Nummern des Jephta. Doch genug. Mosel's Verfahrungsweise hat vor nicht langer Zeit in diesen Blättern eine scharfe, genaue Charakteristik und dem zufolge eine gerechte Verurtheilung gefunden, und es will mir nicht geziemen, dem, was dort überzeugend dargethan ist, hier noch etwas hinzuzufügen.

Hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, wo dergleichen Bearbeitungen allgemein erkannt werden als das, was sie sind, als schmähliche Entstellungen. Man wird endlich zu der einfachen Erkenntniss gelangen, dass es ein rohes, aller Kunst Hohn sprechendes Verfahren ist, einem Händel'schen Werke hier ein Stück abzuschneiden, dort ein anderes, beliebiges anzuflicken. Mag Er doch Stücke aus einem Werke in ein anderes herübergenommen haben! Das konnte Er; er wusste, wo ein solches Verfahren am Platze war. Wir dürfen es nicht, wenn wir nicht die Ehrfurcht gegen den Meister verletzen und unserem eigenen künstlerischen Sinne ein schlimmes Zeugniss ausstellen wollen.

Freuen wir uns alle, denen der Ruhm Händel's am Herzen liegt! Wir feiern in diesem Jahre sein Gedächtniss und können zugleich hoffen, dass seine Kunst sich immer mehr bei uns einbürgern, seine mannigfaltigen Werke uns in eine immer vertrautere Nähe rücken werden. Derjenige, der vor Allen dazu berufen war, hat schon begonnen, uns sein Leben und sein Schaffen darzustellen, und treffliche Männer haben Hand angelegt zur Sammlung und würdigen Herstellung seiner Werke. Liegt diese Sammlung einmal vollendet vor, können wir uns seine Werke in der Gestalt vorführen, in der Er sie schuf, dann können wir Händel wieder wahrhaft den Unseren nennen, dann ist er wieder zu uns zurückgekehrt, der gewaltige Genius, der geliebte Meister, in dessen Verehrung sich die Völker germanischen Stammes brüderlich vereinigen. V---s.

Aus Düsseldorf.

Den 25. März 1859.

Mit dem gestrigen Concerte wurde der Cyklus der diesjährigen Abonnements-Concerte geschlossen. Es brachte uns in der ersten Abtheilung Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, eine Motette von Haydn, „Du bist's, dem Ruhm und Ehre", und die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester (Op. 80) von Beethoven.

Die erste Nummer wurde befriedigend ausgeführt bis auf eine kleine Störung, die durch zu frühes Einsetzen einer zweiten Geige herbeigeführt wurde. In der Motette hätten wir mehr Farbe gewünscht; eine feinere Nuancirung des Forte und Piano gibt diesem an sich nicht sehr bedeutenden Werke (das *a capella* gesungen wurde) mehr Reiz. In Beethoven's Phantasie wurde die Pianoforte-Partie durch Herrn Schauseil vorgetragen, der aber offenbar den technischen Anforderungen dieses Werkes eben so wenig gewachsen war, als von einer richtigen Auffassung desselben die Rede sein konnte. So kam denn dieses herrliche Werk nicht zur vollen Geltung und ging ziemlich kalt vorüber. Bei dieser Gelegenheit glauben wir auch darauf aufmerksam machen zu müssen, dass die Direction darauf sehen müsste, einen besseren Flügel mit vollerem, runderem und ausgiebigerem Tone aufzustellen. War dieser Mangel schon fühlbar im vorletzten Concerte, als Hiller uns das *E-dur*-Concert von Mozart so meisterlich vortrug, so musste es diesmal um so mehr auffallen, als ein kräftiger Chor mit dem Orchester verbunden war.

Der zweite Theil des Concertes wurde ganz durch die neunte Sinfonie von Beethoven ausgefüllt; es war daher lobend anzuerkennen, dass die Dauer des ersten Theiles nur kurz und also das Ohr nicht sehr ermüdet war. Sie wissen, was wir im Allgemeinen von den hiesigen Sinfonie-Aufführungen halten; die Aufführung der Eroica im vorletzten Concerte brachte auch nur einen ziemlich beschränkten Heroismus zur Anschauung, und so müssen wir offen gestehen, dass wir von der Aufführung des unendlich schwierigen Werkes der neunten Sinfonie wenig Gutes erwartet hatten. Um so freudiger waren wir daher gleich durch den ersten Satz überrascht. Das Orchester, verstärkt durch auswärtige Kräfte (so dass zwölf erste und eben so viel zweite Geigen vorhanden waren) tönte voller und kräftiger, als gewöhnlich, und unverkennbar durchwehte ein Hauch der Begeisterung die Ausführenden, den wir früher leider selten bemerkt haben. — Wir wollen nicht durch Splitterrichten uns den noch frischen Eindruck in der Erinnerung verderben; Einzelnes, was wir besser gewünscht hätten, betrifft die Holz- und Blech-Instrumente, die stets eine schwache Seite des hiesigen Orchesters sind

Digitized by Google

und bleiben werden. Die Total-Wirkung war eine solche, wie sie bis jetzt unter der Direction des Herrn Tausch noch nie erzielt wurde, und wir können es Letzterem nicht genug Dank wissen, dass er uns die Gelegenheit geboten, uns dieses unsterblichen Werkes wieder einmal mit vollster Seele erfreuen zu können. Welch wunderbare, gewaltige Schöpfung! Wie lässt sie alle Fibern des Herzens erbeben! Wer fühlt dabei nicht, dass es etwas Göttliches, etwas Ewiges ist um die Musik! Es ist eine von den genialen Schöpfungen, bei denen wir gewöhnlichen Menschen eben so wenig wie beim Anschauen der Meisterwerke classischer Sculptur und Malerei uns vorstellen können, dass durch „Arbeit" so etwas geschaffen werden könne, dass überhaupt „Arbeit" daran verwandt ist. So sehr entführt sie uns dem Realen und zieht uns unwiderstehlich hinein in das Reich des Geistes, in das Reich der Ideale. — Der erste Satz der Sinfonie gelang am vorzüglichsten. Die Tempi waren überall gut gewählt. Dass die Soli mehrstimmig besetzt waren, dürfte nur als Nothbehelf allenfalls zu ertragen sein. Der Chor war sehr gut.

—7—

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die fünfte Soiree für Kammermusik, Dinstag den 29. März, war sehr interessant durch die Vorführung des ersten und des letzten Violin-Quartetts von Beethoven unmittelbar nach einander, also des Op. 18 Nr. 1 in *F-dur* und des Op. 135 (Nr. 16 der Quartette), ebenfalls in *F-dur*. Die langjährige Periode der künstlerischen Entwicklung des Meisters, deren Anfangs- und Endpunkt für die Gattung des vollständigen Quartetts diese zwei Werke bezeichnen, bildet eine Kluft, die, wenn alle Brücken, die von einem Rande zum anderen hinüberführen, fehlen, selbst von sehr geübten Zuhörern nicht im Nu übersprungen werden kann. Es ist, als erginge man sich in einem schönen Park auf saftigem Rasen, unter blumigen Beeten und in schattigen Wald-Partieen, wo man ab und zu fröhlichen und fühlenden Menschen begegnet, und träte nun auf einmal in einen Grund, den die Kunst mit absichtlicher Laune und Freude am Contrast auf ursprünglich dürrem, felsichtem Boden mit allerlei theils anmuthigen, theils wunderlichen exotischen Gewächsen geschmückt hat, zu denen man aber nur auf ganz absonderlichen Wegen, über Steine und Leitern, oft unter dem Hohn neckischer Geister, gelangen kann. Da ist es denn natürlich, dass der Wandelnde stutzig wird; bei grosser Aufmerksamkeit und Liebe zur Sache bricht er dann auch wohl in den Ausruf aus: „Curios! interessant! seltsam! ha, welch eine Beleuchtung! schade, dass es nur ein Sonnenblick war!" u s w. — und wenn er sich häufig fragt: „Musste denn das alles so sein, um den Gedanken „„Es muss sein"" darzustellen?" so kann man ihm diese Frage weniger verargen, als beantworten. So ungefähr ging es denn auch dem Publicum bei Anhörung des 16. Quartetts: den ersten Satz liess es ganz schweigend vorüber gehen, die anderen wurden mit Beifall aufgenommen, der vorzüglich auch der Ausführung galt, die gut studirt war und bei der sich besonders Herr von Königslöw auszeichnete, unterstützt von den Herren Derekum, Brambach und B. Breuer. — Was sollte, was konnte man danach hören? Offenbar nur noch Neueres. Und siehe da, es ereignete sich etwas in Köln, was noch nicht da gewesen ist: Robert Schumann's *Es-dur*-Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell gefiel nicht nur allgemein, sondern erregte sogar einen wahren Enthusiasmus, den wir gern theilten, zumal da das Ganze, vorzüglich aber die Clavier-Partie durch Herrn Musik-Director Ed. Franck, meisterhaft, d. h. technisch und geistig vollendet, ausgeführt wurde.

Fräulein Maria Mösner, die ausgezeichnete Virtuosin auf der Harfe, ist auf einige Tage wieder hieher zurückgekehrt und wird vor ihrer Abreise nach London am Montag den 4. April eine Soiree geben.

Heidelberg, 15. März. Seit einem halben Menschenalter, nämlich seit dem Jahre 1842, hatten wir gestern wieder einmal den hohen Kunstgenuss der sehr gelungenen Aufführung von Haydn's Meisterwerk, der Schöpfung. Siebenzehn Jahre sind seit der früheren Aufführung verflossen, so dass das jüngere Geschlecht hier etwas ganz Neues, noch nie Gehörtes vernahm und es auch mit voller Zufriedenheit und mit grösstem Beifalle aufnahm. Dieses letzte Concert übertraf die vier vorhergehenden weit an Glanz und Herrlichkeit. So voll war der grosse Museumssaal noch nie, und doch herrschte die lautloseste Stille unter den Anwesenden. Die Haupt-Partieen wurden durch die vorzüglichen Sänger vom Hoftheater in Mannheim, die Herren Schlösser und Stepan, und durch Fräul. Auguste Brenken aus Westfalen mit grösster Genauigkeit im Geiste des grossen Meisters durchgeführt, was der allgemeine Beifall vielmal zu erkennen gab. Die Leistungen dieser beiden Künstler sind von der Oper in Mannheim so bekannt, dass wir jedes Wort darüber für überflüssig halten. Fräul. Brenken besitzt eine sehr frische, volle, gleichmässige und äusserst wohltönende Stimme, wie man sie selten hört, und vereinigt damit eine sehr gründliche Schule, fern von aller Ziererei und von gesuchter Ueberladung. Mit Geist, Gefühl und Einfachheit, wie es dieses echte deutsche Kunstwerk verlangt, sprach ihr Gesang zum Herzen. Wir sind diesen drei Trägern des Ganzen sehr zu Dank verpflichtet, so wie Herrn Director Boch, der seine Mühe mit dem schönsten Erfolge belohnt sah. Das Orchester mit 45 und der Chor mit 80 Mitwirkenden, im Ganzen 125, leisteten alles Mögliche, was man hier jemals erwarten kann. Zumal müssen wir mit Anerkennung des zahlreichen gemischten Chors erwähnen, da er zum ersten Male in einem so grossen Werke sich hören liess und die allgemeine Zufriedenheit erwarb. Somit begrüssen wir diese herrliche Kunstleistung als ein wahres Ereigniss in unserer Musenstadt, mit dem Wunsche, es möchten mehrere solcher ausgezeichneten Aufführungen von grossen Tonwerken in diesem oder im nächsten Jahre folgen. (Karlsr. Ztg.)

NS. Fräulein Auguste Brenken hat im Laufe des Winters durch ihre Gesang-Vorträge in den Abonnements-Concerten der verschiedensten Concert-Institute den wohlbegründeten Ruf, den sie schon im vorigen Jahre erlangt hatte, vortrefflich bewährt und bedeutend gesteigert. Sie hat u. A. mehrere Male in Köln (in den Gürzenich-Concerten und in drei Gastrollen auf dem Theater), zwei Mal in Düsseldorf, in Elberfeld, Coblenz bei dem Musikfeste, Münster, zwei Mal in Bremen, in Amsterdam, Utrecht, Arnheim, zwei Mal in Basel, Karlsruhe, Heidelberg u. s. w. gesungen und ist überall mit grosser Auszeichnung aufgenommen worden.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln. Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 15. **KÖLN, 9. April 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Aloys Biber, Pianoforte-Fabricant (Nekrolog). — Wiener Musik-Verlag im Jahre 1858 (Volkmann, v. Bruyck, Bagge, Tomaschek, Hager, Dessauer, Herbeck, Hoven, Jachimovicz, Satter). Von Ed. H. — Graf L. von Stainlein, Violin-Quartette, Op. 10 und 11. — Aus Neuwied. Von K. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert von Fräul. Mösner, Herr Beck — Hannover, letztes Abonnements-Concert — Dresden, C. M. v. Weber's Denkmal — Meyerbeer's neue Oper „*Le Pardon de Ploermel*").

Aloys Biber.

(Nekrolog.)

Aloys Biber war geboren zu Ellingen den 1. September 1804 und stammte von väterlicher Seite aus einer berühmten musicalischen Familie. Sein Ahnherr, Franz Heinrich v. Biber, fürst-erzbischöflicher Truchsess und Capellmeister von Salzburg, war einer der grössten Violinspieler seiner Zeit. Leopold I. erhob ihn in den Adelstand, Ferdinand Maria zu München hängte ihm eine goldene Kette um. Ein Gleiches that Kurfürst Max Emmanuel. Der Vater unseres Verstorbenen war Andreas Biber, Instrumentenmacher zu Ellingen, ein tüchtiger, lebensfroher Mann, der vierzehn Jahre auf der Wanderschaft zubrachte, in Spanien, Portugal und zuletzt in dem Etablissement des berühmten Pianoforte-Fabricanten Broadwood in London arbeitete. Er hatte bereits drei Jahre in dieser Fabrik zugebracht und würde gar nicht mehr nach Hause gekehrt sein, wenn ihn nicht der dringende Wunsch seiner Eltern und die Bitte des Land-Comthurs dazu veranlasst hätte. Mit allen Einzelheiten der grossartigsten Pianoforte-Fabrik der Welt vertraut, liess er sich zu Ellingen häuslich nieder, heirathete die Tochter des dasigen Bürgermeisters und sah in einer sehr glücklichen Ehe der schönsten Zukunft entgegen, als der Krieg mit Einem Male sein Vermögen, alle seine Hoffnungen und Aussichten für immer zerstörte. Aus dieser Ehe wurden eilf Kinder geboren, von welchen unser Aloys Biber das letzte und jüngste war. Der Vater wandte alle Sorgfalt auf die Erziehung dieses Knaben für eine Kunst, zu welcher ihn durch sein feines Ohr und seine ausgezeichneten technischen Anlagen die Natur selbst bestimmt zu haben schien. Der gutmüthige Sohn vergalt diese väterlichen Bemühungen mit der wärmsten Kindesliebe; denn von seinem fünfzehnten Jahre an unterstützte er aus seinem spärlichen Verdienste Vater und Mutter, und der Vater starb buchstäblich in den Armen des weinenden Sohnes, ehe dieser sich selbst eine bleibende Stätte gegründet hatte. Trotz der nachgewiesenen Thatsache, dass die Existenz der Eltern von der Handarbeit des Sohnes abhing, musste er doch seiner Militärpflicht Genüge leisten. Wieder frei geworden, gab dem jungen, arbeitsamen Biber Göthe's Sprüchlein das Geleite in die Welt:

„Bleibe nicht am Boden heften,
Frisch gewagt und frisch hinaus,
Kopf und Herz mit heitern Kräften,
Ueberall sind sie zu Haus."

Biber war ein heller, beobachtender Kopf, eine stille, echt deutsche, treue Natur. Mit einem nie zu ermüdenden Fleisse, mit all den Kenntnissen und Erfahrungen seines Vaters ausgestattet, arbeitete er von seiner ersten Jugend an bis zu seiner letzten Todeskrankheit, immer offenen Kopfes und Herzens, immer vorwärts schreitend, fromm und treu das Bessere suchend, war desshalb überall geliebt, wo er weilte und arbeitete, und genoss das Vertrauen seiner Herren und Meister, die, das Streben des arbeitsamen jungen Mannes schätzend, ihn gewöhnlich in Geheimnisse einweihten, die sie vor Anderen verhüllten.

Als Biber im Jahre 1833 seinen Wohnsitz in München aufschlug, stand die Pianoforte-Kunst daselbst nicht mehr auf ihrer früheren hohen Stufe. Johann Ludwig Dülken, schon von dem Kunst liebenden und übenden Karl Theodor 1781 als „mechanischer" Hof-Claviermacher in München angestellt, war wirklich ein mechanisches Talent und hatte unserem München bald einen bedeutenden Ruf im Fache der Pianoforte-Kunst erworben. Allein er war bereits 72 Jahre alt, hatte sein Geschäft aufgegeben und nahm keinen Antheil mehr an den Verhältnissen und Anforderungen dieser Zeit. Der Pianofortebauer Sailer, der nun um diese Zeit die meisten Flügel in Baiern baute, arbeitete gut, doch streng nach wiener Mustern, so dass die wirklichen wiener Instrumente in München bald den höchsten Ruf erhielten. Von dem Tone englischer Instrumente hatte man indessen weder in Wien noch in München einen

Digitized by Google

Begriff. Als der damals berühmte wiener Pianoforte-Fabricant Conrad Graff in Begleitung Czerny's den berühmtesten Pianofortebauern Londons einen Besuch abstattete, sandte ihm Broadwood einen Flügel seiner Fabrication als Andenken nach Wien, wogegen Graff gleichfalls einen wiener Flügel aus seinem Etablissement an Broadwood nach London sandte. Hier ergab sich nun die allerbeste Gelegenheit, den gewaltigen Unterschied zwischen londoner und wiener Instrumenten in recht klarem Lichte zu beobachten, so dass die Engländer, welche überall nur den gewaltigen Instrumental-Ton wollen und suchen, durchaus keine vortheilhafte Idee von deutschen Clavier-Instrumenten bekamen.

Zwar hatte der Claviermacher Baumgartner in München seinen Clavieren bereits einen viel stärkeren Bezug gegeben, und die Vortheile, welche aus dieser neuen Veränderung entsprangen, namentlich in Hinsicht auf Haltbarkeit des Bezuges und der Stimmung, leuchteten sehr klar hervor. Allein die Mechanik blieb denn doch immer die alte augsburg-wiener Mechanik, und Baumgartner, immer in Geld-Verlegenheit, betrieb sein Geschäft selbst als Gewerbe so nachlässig und unregelmässig, dass an eine Reform des Clavier-Instrumentenbaues nicht zu denken war. Da begann im August 1833 Biber sein Geschäft mit nur drei Gesellen in einer hierzu gemietheten Wohnung in der Sonnenstrasse. Der Mann, welcher früher nur gewohnt war, Anderen mit seiner ganzen Hingebung, ja, oft mit Selbstaufopferung, zu dienen, war nun Meister, aber auch Meister im vollsten Sinne des Wortes. Von 5 Uhr Morgens im Kreise seiner Gesellen, selbst am meisten arbeitend, bis die Sonne sank, dann in seinem einsamen Kämmerlein sitzend, rechnend, zeichnend, brütend bis des nächsten Morgens 2 Uhr — gönnte er sich, auf seine eiserne Gesundheit bauend, nur wenige Stunden Schlaf.

Bald begannen die Clavier-Instrumente, welche aus dieser neuen Werkstätte hervorgingen, Aufsehen zu erregen. Man fand an ihnen bei der schönsten, vollendetsten Arbeit in ihrem Aeussern eine Fülle des Klanges, eine Kraft des Tones bei schönster Gleichförmigkeit der Scala — lauter Eigenschaften, an deren Vereinigung in einem Instrumente man bisher in München gar nicht gedacht hatte. Er baute zuerst in München seine Pianofortes nach englischem System; dem stärkeren Saitenbezuge wurde auch eine stärkere Mechanik als die alte wiener angepasst; der Meister war aber nie sclavischer Nachahmer, sondern modificirte, ja, verbesserte, wie es die Zeit, die Umstände und die Bedürfnisse erforderten. So wuchs Biber's Ruf sehr rasch, wozu noch das einfache, bescheidene Benehmen des jungen Bürgers gleichfalls gewiss das Seinige beigetragen hat, und am 6. April 1834 verehelichte er sich mit Katharina Schnetter, der Tochter des berühmten Verfertigers chirurgischer Instrumente, Caspar Schnetter, welcher München zuerst in diesem Fabricationszweige Ruf erwarb. Wenn auch seine pecuniären Bedürfnisse im Augenblicke durch diese Verehelichung nicht viel verbessert wurden, so gewann er doch eine sehr gebildete Hausfrau, die Freude und Leid in seiner neuen Haushaltung redlich bis zu seinem letzten Hauche mit ihm theilte und die zuletzt so ausgebreitete Correspondenz und Buchführung zum grössten Theile übernahm. Schon das nächste Jahr nach seiner Etablirung erhielten zwei seiner Instrumente, ein Mahagoni-Flügel-Instrument und ein Quer-Pianoforte, in der Industrie-Ausstellung in Nürnberg die silberne Preis-Medaille. Die Preisrichter fanden namentlich den Ton seines Quer-Pianoforte so stark als den eines münchener Flügels, und noch überdies die Preise ausserordentlich niedrig. Acht solcher Flügel wurden dann auf einmal bei unserem Biber in Bestellung gegeben, die grösstentheils für das Ausland bestimmt waren. Der Nachfragen nach Biber's Clavieren wurden nun bald so viele, dass er sich genöthigt sah, einen, zwei, drei Gesellen mehr aufzunehmen; da wurde denn auch sein gemiethetes Local zu klein. Aber mit dem steigenden Rufe seiner Fabricate war auch sein Fleiss und seine Genügsamkeit, wenn möglich, im Steigen begriffen, und so sah er sich bald in den Stand gesetzt, das Haus, welches er bis zu seinem Ende bewohnte, als Eigenthum zu erwerben.

Biber liess auch, während sein Geschäft immer mehr an Ausdehnung gewann und seine Kräfte mehr und mehr in Anspruch nahm, in seinen nächtlichen Studien, die das eigentliche, tiefer liegende Wesen seiner Kunst betrafen, nicht nach; er suchte unablässig, oft ganze Nächte dazu verwendend, die Ursachen jedes der vielen Mängel auf, welche für den Kenner auch an dem vollkommenst gebauten Pianoforte hervortraten, und half diesen immer mehr und mehr ab, und zwar oft durch so unbedeutend scheinende Veränderungen, dass sie selbst dem Auge des Kenners entgangen sein würden, wenn er nicht durch den Verfertiger darauf aufmerksam gemacht worden wäre. Namentlich trat bei der immer stärker geforderten Besaitung der Instrumente der Mangel sehr fühlbar auf, dass die höchsten Discant-Töne, im Vergleich mit den dünner besaiteten wiener Flügeln von längerem Bezuge, immer mehr und mehr an Feinheit des Klanges verloren, die man von den wiener Flügeln her gewohnt war. Biber half endlich dem Uebelstande auf eine höchst sinnreiche Art ab. Er erfand seine so genannte Klang-Maschine. Ueber die zwei höchsten Octaven des Stimmstocksteges geschraubt, gibt die Maschine dieser Partie die nothwendige Widerstandsfähigkeit und Festigkeit, ohne jedoch jene eigenthüm-

Digitized by Google

liche Tonfarbe zu verwischen, welche das Holz allein zu geben im Stande ist. Diese Klang-Maschine ist es, welche den Biber'schen Flügel-Fortepiano's jenen klingenden und doch voluminösen Glockenton in den höheren Octaven verleiht, der in solch unveränderlicher Art kaum an anderen Fortepiano's gefunden wird.

Biber, stets in der Ausdehnung seiner Fabrik beschäftigt, sandte gleichfalls Instrumente zur allgemeinen Industrie-Ausstellung, welche im Jahre 1842 in Mainz gehalten wurde, und erhielt hier die goldene Medaille.

Von diesem Zeitpunkte an verbreitete sich der Ruf der Biber'schen Claviere auch in der Rheingegend, und Heckel in Mannheim, der sich immer ein Lager von Clavieren vorräthig hielt, besorgte ihre Versendung. Ueberall fand der grosse, klingende Ton und die Spielart dieser Instrumente Bewunderung.

Schon im Jahre 1846 erhielt Biber vom Könige den Titel eines Hof-Pianoforte-Fabricanten. Das Glück oder, wie er dies immer selbst mit dankbarer Rührung besser nannte, der Segen des Himmels begleitete alle seine Unternehmungen; er war in kurzer Zeit aus einem armen ein wohlhabender, zuletzt sogar reicher Mann geworden, im Herzen aber immer die einfache, bescheidene, kindliche Natur geblieben, die mit der innigsten Liebe nur an ihrer Familie hing, zu welcher auch Biber's alte Mutter gehörte, welche, glücklicher als ihr Gatte, noch zwölf Jahre Zeuge der gesegneten Verhältnisse ihres Sohnes war und im 86. Jahre, ihren Wohlthäter segnend, starb. Die beiden grossen Industrie-Ausstellungen zu Paris lockten auch unseren Biber nach dieser Hauptstadt Frankreichs. Er kam von dort an Erfahrungen reich wieder zurück.

Immer beschäftigte seinen Geist die Construction einer guten, kraftvollen und doch einfachen Clavier-Mechanik. Er wusste nur allzu wohl, dass namentlich Virtuosen gerade den Werth oder Unwerth eines Pianoforte nach dem Zustande seiner Mechanik zu beurtheilen pflegen. Bei einer guten Mechanik muss derselbe Ton in einer Secunde wenigstens zehn Mal wiederholt werden können, ohne dass je einer ausbliebe. Schon Seb. Erard in Strassburg suchte diesem Uebelstande abzuhelfen, indem er 1823 eine höchst sinnreiche Mechanik construirte, welche, nach dem Princip des Italiäners Christofali gebaut, den Ton versicherte, auch wenn die Taste nicht wieder ganz in ihre ursprüngliche Lage zurückfiel. Diese Mechanik ist die berühmte Erard'sche *à double échappement*. Sie ist jedoch viel zu complicirt und schon desshalb ausserordentlich kostspielig. Eine einzige Taste mit ihrem Hammer besteht aus wenigstens 64 Theilen, hat 5 Achsen, die in mit Tuch ausgefütterten Büchsen laufen. Viel gebraucht, wird sie desshalb bald abgenutzt, klappert und verliert alles, was ihren Vorzug bedingt. Aus diesem Grunde verbesserte der praktische Engländer Broadwood seine früher angewandte englische, viel einfachere Mechanik, dass es auch bei dieser leicht ist, den Ton wieder anzuschlagen, ohne dass die Taste ganz an die Stelle ihrer Ruhe zurückgesunken wäre. Broadwood nannte diese Erfindung *Victoria repetition*. Biber, der mit seiner Zeit in Bezug auf Pianoforte-Baukunst stets auf gleicher Höhe blieb, der alles kannte, was die Gegenwart im Fache der Pianoforte-Baukunst leistet, ja, sogar die Geschichte derselben in Modellen vor sich hatte, kam zuletzt noch auf einem viel einfacheren Wege zu demselben Ziele, als Broadwood. Die Erfindung dieser einfachen Mechanik vermehrte seine vielen Verdienste um die Pianoforte-Baukunst wieder um ein neues.

Er hatte die Natur und Eigenschaften der Materialien, welche er zu dem Bau seiner Claviere verwandte, lange und sehr genau studirt. Daher baute er jedes seiner Instrumente nach der Qualität des Holzes und der Materialien, die er dazu verwandte; aber eben desshalb war keines seiner Instrumente im Detail genau so gebaut, wie das andere. Daher kamen auch die fruchtlosen Bemühungen, seine Instrumente, die man genau copirte, nachzubauen. Es war Grundsatz bei ihm, sich immer die besten Materialien zu verschaffen. Das Holz zu seinen Clavieren wählte er sich selbst in den Wäldern unserer südlichen Vorgebirge noch in Stämmen aus; denn so war es ihm allein möglich, Holz, wie er es nöthig hatte und wollte, für seinen Gebrauch zu erhalten.

Der Verstorbene war kein Clavierspieler, aber er besass ein feines Ohr für Musik und den Ton als musicalisches Element überhaupt; er war desshalb zugleich der beste Stimmer. Wer das Wesen des Clavierbaues kennt, weiss, dass es für den Verfertiger nicht nöthig ist, ein guter Pianofortespieler zu sein. Zur richtigen Würdigung eines Clavier-Instrumentes bedarf es nicht einmal der ganzen Hand — ein einziger Finger ist vollkommen ausreichend; ja, dieser einzige Finger bringt oft manchen Pianofortebauer zur Verzweiflung.

Zu der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung in München lieferte Biber drei Flügel. Der erste, mit so genanntem weissem Mahagoni fournirt und mit in Feuer vergoldeten Ornamenten garnirt, besass die stärkste Mechanik und war im Tone den grössten Erard'schen und Broadwood'schen Flügeln wenigstens gleich. Die zwei anderen Flügel waren mit Palissanderholz fournirt, der eine mit Bronze-Verzierungen, der andere ohne dieselben. Der prächtige Flügel aus weissem Mahagoni übertraf alles, was von Clavieren zur Ausstellung geliefert wurde. Moscheles, der einmal spielend die ausgestellten Instrumente musterte, kam mit sichtbarem Vergnügen wieder und wie-

[*]

Digitized by Google

der zu dem Biber'schen Pianoforte zurück, spielte sich endlich warm und schloss in seiner schönen, klaren, leuchtenden, jeder Situation geistig sich anschmiegenden Weise mit der Ouverture zur Zauberflöte.

Im Preisgerichte selbst wurde endlich, trotz der vielen einander durchkreuzenden patriotischen Interessen der einzelnen Jury-Mitglieder, dennoch der einstimmige Beschluss gefasst, Biber die grosse erste Denkmünze zuzuerkennen, noch überdies mit dem Anhang: „Es möge der Vorsitzende wegen der grossen Verdienste, welche sich Biber durch die Vervollkommnung der Pianoforte-Fabrication um Baiern erworben, diese Verdienste Biber's auf irgend einem Wege im Namen der Commission zur Kenntniss der baierischen Allerhöchsten Stelle bringen."

Vom Norden bis Süden häuften sich die Bestellungen so sehr, dass Biber ihnen nicht mehr genügen konnte, da jedes Clavier, das er verkaufte, auch von seiner Hand vollendet in die Welt ging. Er hätte hinreichenden Grund gehabt, seine Fabrication um das Dreifache zu vergrössern, aber er wäre nicht mehr im Stande gewesen, jedes Instrument mit eigener Hand zu vollenden. Trotz allem Anrathen war er nicht zu diesem Entschlusse zu bringen. Er wollte sich erst seinen Sohn herangezogen haben, dass dieser im Stande wäre, in seine Fussstapfen, wie er es wollte, einzutreten. Als sein Sohn endlich 21 Jahre alt geworden, ging er ernstlich an die Realisirung dieses lange durchdachten Planes. Da überfiel ihn der erste Angriff jener Krankheit, die ihn zuletzt dem Tode in die Arme lieferte. Periodenweise hatte er sich von mehreren erneuten heftigen Anfällen dieser Krankheit wieder erholt und seine alte Thätigkeit von Neuem begonnen, allein den letzten Anfällen unterlag endlich seine früher so kräftige Natur.

Ruhig einer fröhlichen Urständ entgegensehend, ergab er sich, wie in alle, so auch in diese letzte der Schickungen des Himmels, schloss seine Rechnung mit der Welt ab und wünschte nur, dass, während die Kirche für seine Seele bete, vom Chor Mozart's Requiem ertöne. Biber starb am 13. December 1858.

(Prof. Schafhäutl im Kunst- u. Gew.-Bl. f. Baiern.)

Vom wiener Musik-Verlage im Jahre 1858.

Ed. H. Von einem besonderen Aufschwunge des wiener Musik-Verlages ist freilich noch nichts zu melden. Unsere älteren Tonsetzer verstummen allmählich, für die jüngeren, die gern Ernsteres und Grösseres brächten, ist es äusserst schwer — nicht etwa durchzudringen, sondern überhaupt nur anzukommen. Der überwiegend grösste Theil des hier Verlegten besteht in Tänzen, Uebungsstücken und jener untersten Schicht brillanter Claviermusik, die aus ihrer Geistlosigkeit und Unwissenheit kein Hehl macht.

Das Bedeutendste, was von einheimischen Kräften im Fache der Claviermusik neuestens gebracht wurde, dürften Robert Volkmann's „Variationen über ein Thema von Händel" sein. Es ist das Thema derselben Variationen von Händel in *E-dur*, die seit Liszt auch in den Concerten Mode geworden sind — eine Wahl, die man Volkmann nicht verübeln wird. Auch in der Musik muss es freistehen, einen alten Stoff neuerdings zu behandeln, sobald Jemand etwas Neues und Erhebliches darüber zu sagen weiss. Ueberdies ist gerade die Behandlung der Variation in neuerer Zeit eine viel reichere und freiere geworden. Beethoven's Variationen über den Diabelli'schen Walzer haben das hochwuchernde Unkraut des Gelinek'schen Variationen-Stils mit der Wurzel ausgerissen und einen wunderthätigen, immer voller aufblühenden Keim in die offene Scholle gesenkt.

Werke wie Schumann's *Cis-moll*-Variationen (Op. 13) und seine Variationen für zwei Claviere, die Veränderungen von Brahms, Volkmann u. A. zeigen, wie sehr diese Form an Freiheit der Bewegung und charakteristischer Vertiefung gewonnen habe. Das Extrem dieser Freiheit sehen wir zwar auch bei Volkmann manchmal gestreift, es besteht in der allzu grossen Entfernung der Variationen von ihrem Thema. Wenn wir diese Neigung und einige Härten ausnehmen, so können wir Volkmann's Variationen als ein charaktervolles, ernstes und geistreiches Werk unbedingt rühmen. Die Ausführung verlangt übrigens ein tieferes Eindringen und eine bedeutende Virtuosität.

Ungleich geringfügiger sind desselben Verfassers „Lieder einer Grossmutter" für Clavier. Offenbar durch Schumann's „Kinderscenen" hervorgerufen, sind diese charakteristischen Stückchen jedoch für die Jugend bestimmt, während Schumann's Heft Bilder der Kindheit in der Erinnerung des Erwachsenen wiederspiegelt. Sinnig, im besten Schumann'schen Geiste, sind Nr. 9 und 10; Stücke wie Nr. 3 hingegen mit seinen klaffenden Dissonanzen sollte man dem jugendlichen Musiker eben so sorgfältig fern halten, wie man die weltschmerzlichen oder ironischen Ausbrüche Heine's dem jugendlichen Leser fern hält.

Was wir sonst noch an Claviermusik hervorzuheben hätten, gehört fast durchweg der seit Schumann so vorwiegend cultivirten Form des kleinen Charakterstückes an. Das Streben nach charakteristischer Ausprägung des musicalischen Inhalts bleibt als reiner Gewinn; die Anwendung besonderer Ueberschriften scheint bereits im Abnehmen.

Digitized by Google

Debrois v. Bruyck, dem wir bereits manch Gelungenes in diesem Genre verdanken, ist auch diesmal mit zwei Heften zuerst zu nennen. Frisch und zuversichtlich singen seine „Burschenlieder" von Freud' und Leid des Studenten, d. h. von dem leichten Sinne, mit dem Beides von dieser wahren Aristokratie der Jugend getragen wird. Von dunklerem Colorit sind die „Nachtviolen", breiter ausgeführt und charakteristischer als die in ihrer Anspruchslosigkeit freundlicheren Burschenlieder. Nur im Interesse seiner künftigen Werke möchten wir ihn vor directen Reminiscenzen aus Schumann gewarnt haben.

Wie Schumann's Einfluss bei Debrois, so ist der Mendelssohn'sche unverkennbar bei Selmar Bagge, der unter dem bescheidenen Titel „Ephemeren" ein Heft kleiner Charakterstücke herausgab. Ohne hervorstechend originel zu sein, gewinnen sie doch durch charaktervolle Haltung und gewählte Harmonie; die sechste Nummer, die frischeste, ist zugleich ein dankbares Clavierstück besseren Schlages.

Ein älteres Clavierwerk, durch dessen neue Auflage sich die Spina'sche Verlagshandlung den Dank aller gebildeten Musikfreunde erwirbt, sind Tomaschek's „Rhapsodieen". Welch kräftige, gesunde Kost! Das Heft ist ein Beispiel von der künstlerischen Selbstständigkeit, mit der Tomaschek sich neue, damals unerhörte Formen schuf, und von dem mitunter herben, aber stets männlich-kraftvollen Geiste seiner Musik. Sollte man die Wohlthat einer neuen Auflage nicht noch anderen Clavierwerken dieses Meisters angedeihen lassen? Schon das entsetzliche Papier und der unleserliche Druck, in welchen Tomaschek's „Eclogen", „Dithyramben", „*Allegri di bravura*", Sonaten u. s. w. prangen, schreckt jedes moderne Menschenkind davon ab, wenn es nicht vielleicht aus Dreyschock's Concerten schon weiss, welche Jugendfrische in das schmutzige Papier gebannt ist.

Für Gesangmusik dürften das Hervorragendste, was Wien seit einigen Jahren hierin zu Tage gefördert, die Liederhefte von Johannes Hager sein.

Von Dessauer gibt es sechs neue Lieder, wie sich von selbst versteht, melodiös, klar und anmuthig. Dem Besten aus seiner früheren Zeit stehen sie keineswegs an der Seite, vielleicht mit Ausnahme der Geibel'schen Romanze „Die Zigeunerin". Dessauer dachte an die Zigeuner Ungarns und gab dem Liede durch Anwendung ungarischer Rhythmen und Schlussfälle eine höchst eigenthümliche nationale Färbung.

In unläugbar geistreicher Weise verwendet auch Herbeck ungarische Rhythmen in seiner Betonung der Lenau'schen „Drei Zigeuner". Im Ganzen blieb uns dieses Werk unerquicklich durch seine ans Melodram streifende declamatorische Behandlung der Stimme, durch das Bestreben, in Kleinigkeiten gross zu sein, durch seine Anstrengung endlich, die Verhältnisse des Gedichtes zu einem breiten, anspruchsvollen Tongemälde auszuweiten, das trotzdem lange nicht die Wirkung erreicht, die eine einfache Declamation des Gedichtes hervorbringt. Wir glauben, dass Herbeck, dessen ungewöhnliches Verdienst als Dirigent wir so gern laut anerkennen, einen sehr unvortheilhaften Weg als Componist verfolgt.

Die Musik zu den „drei Zigeunern" hat er Liszt gewidmet, sich also damit vollkommen an den rechten Mann gewandt.

Der von Herbeck neu ins Leben gerufene „Gesang der Geister über den Wassern", einer der prachtvollsten Chöre Franz Schubert's, ist nunmehr auch bei Spina in Partitur erschienen.

J. Hoven ist seit längerer Pause (die einem staatswissenschaftlichen Werke zu Gute kommen soll) nur mit drei kleineren Liedern (Op. 51) hervorgetreten, von denen das erste („Die Nacht" von Eichendorff) durch schöne Stimmung und melodischen Reiz hervorsticht.

Mit Vergnügen begrüssen wir diesmal wieder den Namen Franz Jachimovicz („Sechs Lieder", 2. Werk). Nachdem Op. 1 dieses Componisten vor mehr als fünf Jahren erschienen, kann man nicht eben sagen, dass er sich aufdränge. Man fühlt dafür seinen Liedern an, dass sie nur dem inneren Drange entspriessen. Die neuen sechs Lieder zeugen abermals von echt lyrischem Talente, doch sind sie im Werthe ungleich.

Von grösseren Novitäten des wiener Verlages ist uns nur Hager's Streich-Quartett in *H-moll* (Op. 31) bekannt geworden, dieselbe geistreiche Arbeit, welche im verflossenen Jahre bei Hellmesberger anonym vorgeführt und so überaus glänzend aufgenommen wurde.

Um nun auch den äusseren Erfolg nicht zu vergessen, berichten wir die klägliche Thatsache, dass seit Jahren kein Clavierstück in Wien solchen Absatz fand, als Leopold v. Mayer's Grillenpolka! Als „Grillenpolka" im Reiche des Gesanges florirte das „Grüberl im Koi", das obendrein von Localsängerinnen im Costume fleissig kredenzt wurde. Als Componist dieser erhabenen „Gstanzeln" ist auf dem Titel genannt „Gustav Hölzel, k. k. Hof-Opernsänger und Lieder-Compositeur". Das überholt doch noch weit die Freiheitsmärsche aus dem Jahre 1848, deren Autoren sich auf dem Titel als „Nationalgarde und Urwähler" aufführten. Doch es kommt noch besser. Ein Herr Franz Berwald begleitet sein Opus 6, ein Quintett, mit einem Vorworte, worin er „jene Schar von Virtuosen, die nur mit den Fingern, aber ohne Kopf und Herz spielen", feierlichst ersucht, sein Werk „zu ignoriren". Völlig

Digitized by Google

allerliebst ist aber Folgendes: Auf dem Titelblatte einiger höchst unbedeutenden Concertwalzer von Gustav Satter („*Les Belles de New-York*") prangt die stolze Frage: „Wer ist Satter?" und als Antwort darunter steht: „Satter ist unzweifelhaft einer der grössten lebenden Pianisten. Satter wüthet auf dem Piano wie ein brausendes Meer. Da wird man fragen: Ist das Alles? Antwort: Nein. Satter singt auch auf dem Piano wie ein Arion. Er spielte die sechste seiner Piano-Sonaten. Ich fragte: Wo sind die anderen? Da bekam ich aber als Antwort tüchtig aufgepackt, indem er sagte: „„Wissen Sie denn nicht, dass ich auf jedem Gebiete mich versucht habe? Ich componirte 3 Opern, 5 Symphonieen, 6 Sonaten, 2 Quintetts, 5 Trio's, mehrere Streich-Quartette und über 100 Solo's für Piano."" Nun suchte ich ihn als Virtuosen zu ergründen und fragte, was er eigentlich alles spielen könne? Satter antwortete ganz kühl: „„Ich spiele etwa 100 Fugen von Bach und Händel auswendig, eben so jede andere gute Composition von Bach bis auf die heutige Zeit."" Dies ist Satter — liebes Publicum."

So weit wäre also die Prostitution im Virtuosenthum glücklich angelangt!

(W. Presse v. 31. Dec. v. J.)

Beurtheilungen.

Stainlein, comte Louis de, Premier Quatuor pour 2 Viol., Alto et Violoncelle, dédié à Mr. H. Léonard. Op. 10. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

— — *Second Quatuor pour 2 Viol. etc. Dédié à Mr. Ferdin. Kufferath. Op. 11. idem.*

Mit diesen zwei neuesten Werken des talentvollen Componisten wird es wahrscheinlich allen Kunstfreunden so ergehen, wie es uns ergangen ist. Haben sie sich nämlich um die Producte der neuesten Kammermusik für Pianoforte und für Bogen-Instrumente oft und ernsthaft bekümmert, sei es aus Liebhaberei oder aus Beruf — der einem, beiläufig gesagt, heutzutage oft sehr lästig gemacht wird —, so werden sie bei Ansicht und Anhörung dieser Quartette so etwas von der Empfindung des Don Ottavio bei dessen Worten: *Ohimè! respiro!* im grossen Recitativ der Donna Anna in sich verspüren; denn es ist einem dabei in der That so zu Muthe, als athme man einmal wieder reine und frische Tonluft, nachdem man lange Zeit sich in Dunst und Qualm befunden, bei dem man das Tuch vor den Mund halten musste, um nicht zu ersticken.

Der Componist zeigt überall in diesen zwei Werken erstens, dass er etwas gelernt hat, und zweitens, dass er selbstständig und künstlerisch charakterfest genug ist, um sich nicht vor der Modernitäts-Flagge zu beugen, oder auf gut Deutsch: um nicht mit den Wölfen zu heulen. Wir haben lange keine Composition gesehen, die so ganz frei von musicalischem Schwulst, von Originalitätssucht durch Absonderliches, Gesetzloses und Hässliches wäre, wie diese Quartette. Und dennoch sind sie originaler als hundert andere Clavier- oder Streich-Quartett-Compositionen unserer Zeit, in so fern der Autor durchaus seinen eigenen Weg geht und nur im Allgemeinen das Musicalisch-Schöne, wie es sich bei den classischen Meistern zeigt, zum Muster genommen hat, im Besonderen aber von Nachahmung eines bestimmten Meisters und dessen Stils nicht die Rede bei ihm ist. Namentlich findet sich keine Spur von einem Einflusse Mendelssohn's auf den Componisten, was in der That heutzutage viel sagen will; eben so wenig also auch, wie man leicht denken kann, von Schumann. Wir haben hier reine Quartett-Musik vor uns, die nichts sein will als das; weder orchestralen Lärm und sinfoniemässige Effecte, noch chaotische Schöpfungswehen oder weltschmerzliche Gefühle auszudrücken müht sich der Componist ab: er will nur absolute Musik geben, und zwar in der gediegensten Form, und hält sowohl jene als diese für vollkommen hinreichend, das unbefangene Gemüth und den unverdorbenen Geschmack zu erfreuen und zu befriedigen.

Der Autor zeigt sich ferner auch in so fern originel, als er uns in Bezug auf Charakter und Form wirklich für Streich-Instrumente gedachte Musik gibt, nicht instrumentirte oder transscribirte Claviermusik, wovor ihn wohl sein ausübendes Talent (der Graf Stainlein ist ein ausgezeichneter Violoncellspieler) bewahrt haben mag.

Das Quartett Op. 10 in *G-moll* beginnt mit einem *Allegro moderato*, $^4/_4$-Tact, dessen Motive einfach, aber melodisch fliessend, nicht zerstückt und gebrochen, sind und in klarer und durchsichtiger Arbeit durchgeführt werden. Von besonderem Reiz in modulatorischer Hinsicht ist in der Wiederholung die Hinführung von *H-dur* aus zum zweiten Thema, das dann in *G-dur*, statt in *Moll*, auftritt. Das *Andante espressivo* in *Es-dur*, $^3/_4$-Tact, ist uns weniger ansprechend erschienen; die Figur des zweiten Motivs,

, obwohl sehr hübsch durchgeführt, dürfte doch an und für sich nicht bedeutend genug sein. Ein kurzes Intermezzo in *G-moll*, das an die Motive des ersten Allegro erinnert, leitet ein zum Finale in *G-dur*, $^2/_4$-Tact, *Allegro scherzo e vivace*, dem längsten und originellsten Satze des Werkes. Das erste Thema tritt ziemlich anspruchslos auf; es macht aber bald einem höchst eigenthümlichen zweiten in *E-moll* Platz, das den Eindruck macht, als wenn ein Zug ungarischer oder böhmi-

Digitized by Google

scher Zigeuner mit mystischen Symbolen heranzöge; dabei machen die in den einzelnen Stimmen bald abwechselnden, bald sich in consonirenden Intervallen vereinigenden längeren Triller eine ganz besondere Wirkung. Auf einmal aber springt ein drittes Thema in *D-dur* in hüpfenden Staccato-Achteln wie aus dem Versteck hervor und macht sich über die Zuversicht, mit welcher die Alten die Schicksale der Menschheit voraussagen wollen, in jugendlichem Uebermuthe lustig, und so geht es dann fort, bis ein durch das erste Thema herbeigeführter Schluss dem Ernste und dem Scherz ein schnelles Ende macht.

Das zweite Quartett, Op. 11 in *C-dur*, hat im Allgemeinen dieselben Vorzüge, namentlich auch denselben klaren Stil, wie das erste. Es hat vier vollständige Sätze, ein *Allegro con moto*, $^3/_4$-Tact, welchem im zweiten Theile ein lebhaftes, keineswegs trockenes Fugato mit effectvoller Steigerung einen besonderen Werth verleiht; ferner ein *Scherzo Allegro*, $^3/_4$-Tact, ebenfalls in *C-dur*, das in seiner leichten, neckischen Weise an den Charakter des dritten Thema's im Finale des Op. 10 erinnert; dann ein *Andante religioso* in *F-dur*, $^2/_4$-Tact, mit sanft melodischen, etwas italiänisch cadenzirten Cantilenen in der ersten Violine und im Violoncell, und zuletzt ein *Allegro vivace assai* in *C-dur*, $^4/_4$-Tact, dem vielleicht für einen Schlusssatz etwas mehr Schwung zu wünschen wäre. L. B.

Aus Neuwied.

Im März 1850.

Die unlängst erwähnte Aufführung der „Schöpfung" durch den Flügel'schen Gesang-Verein am 1. d. Mts. war bei den eigenthümlichen musicalischen Verhältnissen Neuwieds ein für unsere Stadt so bedeutendes Ereigniss, dass es erlaubt sein wird, dieselbe etwas ausführlicher zu besprechen, als dies sonst bei musicalischen Aufführungen kleiner Städte der Zweck und der Raum dieses Blattes gestattet, zumal hiedurch einiges Streiflicht auf die Leiden eines Künstlerlebens fällt.

Vor etwa sechs Jahren wurde Gustav Flügel, damals Dirigent des Musik-Vereins, von der Direction desselben „entbunden" oder verdrängt, um einem Dilettanten Platz zu machen. Trotz aller Mühe, welche sich dieser Herr unläugbar gibt, genügen die Concerte des Musik-Vereins auch nur mässigen Ansprüchen durchaus nicht. Der Grund hiervon liegt zum Theil mit in der unzweckmässigen Auswahl der Musikstücke. Ein verständiger Dirigent berücksichtigt vor allen Dingen die ihm zu Gebote stehenden Kräfte und zieht es vor, leichtere Sachen in relativer Vollendung zu Gehör zu bringen, als schwere Stücke mangelhaft vorzuführen. Hier scheint man sich aber über die Mängel der Ausführung mit dem Motto: *„In magnis voluisse sat est"*, zu trösten, wie z. B. bei Mendelssohn's Paulus, der auf eine Weise zu Gehör gebracht wurde, dass er, gelinde gesagt, Niemanden befriedigen konnte. Eine aufrichtige Kritik in hiesiger Zeitung weiss man durch allerlei Einwirkungen nicht aufkommen zu lassen.

Den entgegengesetzten Weg hat Gustav Flügel eingeschlagen. Er gründete vor etwa zwei Jahren unter den bescheidensten Anfängen einen eigenen Gesang-Verein, und durch unverdrossenes, eifriges Studium, selbst die Mühe des Einübens mit einzelnen Mitgliedern nicht scheuend, brachte er ihn bald dahin, dass er ältere geistliche Musik in einer kleinen Kirche mit Begleitung der Orgel vor einem eingeladenen Auditorium vortragen konnte. Diese musicalischen Vespern erregten bald ein solches Interesse, dass der Raum für die Zahl der Zuhörer zu klein wurde und sich der Wunsch kund gab, der Verein möge seine Abend-Unterhaltungen auch öffentlich gegen Entree veranstalten. Dagegen versuchte man von anderer Seite ein Concert-Monopol geltend zu machen, und es dauerte wirklich eine Weile, ehe man sich allgemein überzeugte, dass dasselbe auch nicht entfernt auf einem Rechtstitel beruhte. Hierauf gelang es dann, im November v. J. eine öffentliche Abend-Unterhaltung (einen Psalm von Händel, eine Motette von Haydn u. s. w.) mit halbem Orchester zu geben; denn die andere Hälfte desselben versagte oder musste ihre Mitwirkung versagen!

Inzwischen war der neue Verein so erstarkt, dass G. Flügel beschloss, die Schöpfung von Haydn zur Aufführung zu bringen. Was geschah? Nachdem das Concert öffentlich angekündigt war, wurde von Seiten des Musik-Vereins eine Orchester-Probe auf denselben Tag angesetzt, und die neuwieder Musiker bis auf zwei oder drei veranlasst, sich schriftlich zur Mitwirkung in dieser Probe zu verpflichten. Flügel liess sich indessen nicht irre machen, sondern engagirte das ganze Orchester bis auf einige auswärtige Dilettanten von Coblenz. Die Aufführung war, einige, durch diesen Umstand, welcher nur Eine Haupt-Probe gestattete, entschuldbare Fehler des Orchesters abgerechnet, sehr gut. Die Solo-Partieen wurden von Frau Drobegg-Prätorius aus Coblenz (Sopran), Herrn Wolters aus Köln (Tenor) und Herrn Karl Hill aus Frankfurt a. M. (Bass) gesungen, welche ihre Aufgaben zur Zufriedenheit lösten und mit wiederholtem und verdientem Beifalle des Publicums belohnt wurden. Die Chöre waren vortrefflich einstudirt und wurden mit einer Sicherheit, einer Kraft und einem Feuer gesungen, die man bei manchen an Mitgliedern stärkeren Vereinen vermisst. Wie sehr bei solchen Aufführungen der Erfolg von dem Wissen und Können, der künstlerischen Einsicht und der praktischen Sicherheit und Energie des Dirigenten abhängt, brauchen wir Ihnen nicht zu sagen; dass man aber auch hier darüber zur Einsicht komme, lässt die Theilnahme und der Beifall hoffen, welche das ungewöhnlich zahlreiche Publicum der Ausführung spendete. K.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Fräulein Müsner hat am 4. d. Mts. hier noch eine Soiree im Hotel Disch gegeben, die recht besucht war. Die Künstlerin hatte hier in dem günstigeren Locale noch mehr Gelegenheit, ihre eminente Virtuosität zu bekunden; auch waren die Duo's für Harfe und Violine, letztere von von Königslöw sehr schön gespielt, eine besondere Zierde des Abends. Fräul. Hasselt-Barth vom Stadttheater sang einige Lieder und die Romanze aus den Capuletti; Herr Capellmeister Hiller gab uns eine freie Phantasie auf dem Flügel.

Herr Beck vom k. k. Hof-Operntheater zu Wien hat am Dinstag den 5. d. Mts. einen Cyklus von Gastrollen auf dem hiesigen Stadttheater mit „Belisar" begonnen. Empfang und Erfolg des berühmten Sängers waren ausgezeichnet; gleich durch das erste Recitativ riss er das Publicum zu stürmischem Applaus hin, der sich bei jedem Abschnitt seiner Gesangstücke wiederholte und zur enthusiastischen Theilnahme steigerte. Wie ausserordentlich viel Beck als Sänger gewonnen, zeigte sich besonders in dem Duett mit Irene, Fräul. Schröder, die dem Gaste würdig zur Seite stand; das Ergreifende seines Vortrags machte einen tiefen Eindruck auf das Publicum. Die zweite Rolle war „Wilhelm Tell", eine in Gesang und

Digitized by Google

Spiel vortreffliche Leistung; wenn bei den declamatorischen Recitativen die sonore Macht des Organs und die dramatische Wahrheit und Kraft Erstaunen erregten — die Worte: „und Euer wahrlich! hätt' ich nicht gefehlt!“ waren z. B. von erschütterndem Eindruck —, so offenbarte der Künstler dagegen in den zarten Gesangstellen, namentlich in der Scene mit Gemmy vor dem Schusse, einen Schmelz des Tones und eine Innigkeit des Vortrags, wie man sie bei einer so vollen Baritonstimme kaum erwarten kann. Frl. Hasselt-Barth sang die Partie des Gemmy recht hübsch und mit mehr Tonfülle, als wir sonst bei diesem jungen Talente wahrgenommen. Die Herren Ahlfeld und Zellmann (Arnold von Melchthal) trugen zum Gelingen der Vorstellung viel bei; möchte der Letztere doch nur begreifen, dass Schreien und Singen zweierlei ist; will Herr Zellmann das, was ihm fehlt, nämlich das Edle in Ton und Vortrag, erlangen, so möge er vor allen Dingen die Lunge weniger und das Gemüth mehr zur Geltung bringen.

Am 2. April fand das achte und letzte Abonnements-Concert unter Joachim's Leitung in Hannover Statt, und zwar, da der Concertsaal klein ist, im Logenhause des königlichen Hoftheaters selbst. Das ganze Haus war besetzt. I. Theil: 1) Ouverture zur Oper Iphigenie in Aulis von Gluck, und 2) Arie des Agamemnon aus derselben Oper, vorgetragen von J. Stockhausen (Hervorruf); 3) Concert für Pianoforte (*Es-dur*) von L. van Beethoven, vorgetragen von Alf. Jaëll (Hervorruf); 4) Arie aus der Oper Die diebische Elster von Rossini, vorgetragen von J. Stockhausen (Hervorruf); 5) a Variationen für Piano von Händel, b. englische Rhapsodie, componirt und vorgetragen von Jaëll (zweimaliges Hervorrufen, Jaëll gibt ein Impromptu zum Besten); 6) Der Erlkönig von Schubert, vorgetragen von Stockhausen (Jaëll begleitet; ungeheurer Da-capo-Ruf; Stockhausen singt zwei Lieder von Schubert; abermaliger Hervorruf, worauf Stockhausen noch zwei Lieder singt). II. Theil: Sinfonie (Nr. V., *C-moll*) von L. van Beethoven. Das war wahrlich ein sehr genussreicher Abend!

Dresden. 29. März. Der Ausschuss zur Errichtung eines Denkmals für Karl Maria v. Weber veröffentlicht einen Bericht über die zu diesem Zwecke eingegangenen Beiträge, behält sich aber die nähere Rechnungs-Ablegung über den Zinszuwachs, die noch zu verheffenden Einnahmen, so wie über die gesammten Ausgaben bis nach erfolgter Aufstellung des Denkmals vor. Seit 1845 bis jetzt sind bereits 6643 Thlr. 29 Ngr. 1 Pf. eingegangen. Als höchste Posten figuriren auf der Liste 2910 Thlr. Ertrag einer Opern-Vorstellung im k. Hoftheater in Berlin im Jahre 1845; 771 Thlr. 20 Ngr Ertrag einer gleichen ebendaselbst im Jahre 1850; 705 Thlr. 8 Ngr. Ertrag einer solchen im Jahre 1845 allhier; 521 Thlr. als Ertrag eines Concertes und zweier Gastrollen der k. sächsischen Hofsängerin Frau Bürde-Ney in Hamburg und Berlin im Jahre 1858; 363 Thlr. 10 Ngr. Ertrag einer im Jahre 1846 veranstalteten Sammlung des Herrn Pianisten Adolf Hensel in St. Petersburg; 311 Thlr. 1 Ngr. 5 Pf. Reinertrag eines Concertes der Frau v. Bock (Schröder-Devrient) im Jahre 1859; 326 Thlr. 28 Ngr. 5 Pf. Ertrag einer Opern-Vorstellung im k. Hoftheater zu München im Jahre 1847 und 300 Thlr. 19 Sgr. Reinertrag einer dramatischen Vorlesung des Herrn Hof-Schauspielers Dawison allhier im Jahre 1859. Die gesammten Einnahmen bestehen aus nur 25 Posten.

Ueber die erste Aufführung von Meyerbeer's „*Le Pardon de Ploermel*“ in Paris enthält die Nr. 97 der Kölnischen Zeitung ein Feuilleton von M. H (artmann), nach welchem Meyerbeer's Musik „alle äusseren Zuthaten, als Decorationen, Mondschein, Wasserfall, Gewitter u. s. w. überflüssig, ja, auch das Libretto überflüssig gemacht hat, dessen Armseligkeit man vergass. — Mit dieser Oper stellt sich Meyerbeer in die Zahl der in historischen Zeiten seltenen Phänomene, der Michel Angelo, Titian, Göthe, der ewigen Jünglinge, von denen die schaffende Kraft nur zögernd oder gar nicht weichen wollte.“ — Es schliesst folgender Massen: „Verzeichnen wir genau das Datum: Im Jahre des Heils 1859, am fünften Tage *mensis Aprilis*, dreizehn Tage vor *Palmarum*, in dieser unserer guten Stadt Lutetia, im 68. Lebensjahre Giacomo Meyerbeer's.“ — Der Berichterstatter nennt sich zwar selbst einen „unberufenen Laien“; jedoch „scheint ihm so viel gewiss, — dass der arbeitende Gedanke, die Reflexion hinter der vollendetsten Kunstform vollkommen verschwinde und dass eine überströmende Fülle der Production in einer Einfachheit auftrete, wie sie nur die classischsten Schöpfungen charakterisirt.“ — Diese wörtlichen Anführungen werden hinreichen, auf das erwähnte Feuilleton aufmerksam zu machen.

Ankündigungen.

Concurrenz-Preise musicalischer Classiker.

Durch Concurrenz veranlasst, liefere ich von jetzt an meine elegant gedruckten, vollständigen und correctesten Ausgaben, als:

Beethoven's Sonaten, revidirt von Dr. Franz Liszt. 2 Bände oder 36 Hefte mit Portrait 4 Thlr. 15 Sgr.

Mozart's 19 Sonaten. I. Band von dessen Compositionen mit Portrait 2 Thlr.

Haydn's Compositionen. I. Abtheilung: für Pianof. solo. 2 Bände in 41 Nros. mit Portrait 3 Thlr. 10 Sgr.

Weber's Werke. I. Bd. für Pfte. zu zwei Händen in 29 Nros., revidirt von H. W. Stolze, mit Biographie 2 Thlr. 20 Sgr.

— — II. Band für Pianoforte zu vier Händen in 14 Nros. mit Portrait 2 Thlr. 10 Sgr.

— — III. Band: 4 Opern: Freischutz, Preciosa, Euryanthe, Oberon, im Clavier-Auszuge mit Text u. mit Portrait 3½ Thlr.

Wolfenbüttel. **L. Holle.**

Neue Musicalien
im Verlage von
J. RIETER-BIEDERMANN in Winterthur.

Köhler, L., Op. 64, Salon-Walzer für Pianoforte ohne Octaven-Spannung für angehende Spieler zum Vorspiel-Debut. 12½ Ngr.

— — Op. 71, Drei Tanz-Rondino's. Leichte instructive Clavierstücke ohne Octaven-Spannung. 17½ Ngr.

— — Op. 74, Durch den Wald. Concertlied für Tenor und Pianoforte. 12½ Ngr.

— — Op. 75, Nachts am Meere. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte. 12½ Ngr.

Koettlitz, A., Op. 12, Mignon's Lied aus Göthe's Wilhelm Meister, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. 10 Ngr.

Kündig, F., Vier religiöse Lieder mit leichter Pianoforte-Begleitung. 12½ Ngr.

Krausse, Th., Op. 75 u. Op. 76, Zwei instructive Sonaten für das Pianoforte. Nr. 1, 22½ Ngr. Nr. 2, 27½ Ngr.

Trutschel, A. jur., Op. 18, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 16. **KÖLN, 16. April 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Das wiener Opern-Theater (Uebersicht der deutschen Saison von 1858—1859). — Ein Brief von Mosewius — Einige Stellen aus Mosewius' Analyse der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Düsseldorf, Aufführungen der Künstler-Gesellschaft „Malkasten" — Crefeld, Concert von C. Reinecke — Hannover, Schreiben an die Redaction — Frankfurt, Benefiz-Concert — Leipzig, Tonkünstler-Versammlung — Breslau, Bücher-Versteigerung — Paris, Meyerbeer's neueste Oper).

Das wiener Opern-Theater.

(Unter dieser Aufschrift enthalten die „Recensionen u. s. w. über Theater und Musik" in Nr. 12 und 14 eine Uebersicht der deutschen Saison von 1858—1859, welche nicht sehr erfreuliche Blicke in die dermaligen Zustände des genannten Theaters thun lässt. Da der Aufsatz mehr oder weniger die wunden Stellen aller Opern-Theater-Verwaltungen in Deutschland berührt, so theilen wir die Hauptstellen desselben mit Ausscheidung von allem speciel Localen unseren Lesern mit und ergreifen gern die Gelegenheit, der Unparteilichkeit und Freimüthigkeit und dem Ernste, mit welchem die Redaction das Ziel der Förderung wahren Kunstsinnes und richtigen Geschmacks verfolgt, volle Anerkennung zu zollen. Ob ihre Stimme da, wo es noth thut, gehört werde? Schwerlich! Die Wahrheit der Kritik ist missliebig geworden; Unwissenheit und Frechheit in Lob und Tadel, dazu gemeine Parteisucht überwuchern ihr Gebiet. Die Redaction.)

Offenbar sind die Anforderungen, die man an den neuen Director des Opern-Theaters stellt, nicht geringer Art. Er selbst wird, wenn er seine Aufgabe vom rechten Standpunkte betrachtet, nicht umhin können, die Nothwendigkeit tief eingreifender Reformen anzuerkennen.

Nicht von einem neuen System der Opern-Composition, wie Richard Wagner meint, wird uns Besserung kommen, sondern in der künstlerischen Verwaltung des Opernreiches muss Hand angelegt werden. Die vorhandenen Partiturenschätze müssen verwerthet und zugleich die Früchte unserer Zeit zur Reife gebracht werden; die sich vorfindenden producirenden und darstellenden Kräfte müssen systematisch gehoben und zum Guten angehalten werden; auf alle betheiligten Factoren, auch auf das Publicum, muss dergestalt eingewirkt werden, dass das mögliche Gute allseitig angestrebt werde.

Wir verlangen nichts Unmögliches, nichts Einseitiges; wir wollen nur dies Eine: dass das Opern-Theater in seiner Art werde, was das Burg-Theater war und noch ist.

Dass eine solche Reform übrigens nicht von heute auf morgen durchzuführen ist, versteht sich von selbst. Wenn sie nur angebahnt wird, wenn ihr nur wenigstens nicht entgegengearbeitet wird. Und ob nicht das Letztere der Fall ist, das müssen die Resultate der gegenwärtig ablaufenden Saison erweisen.

Von Opern-Novitäten sahen wir vier grössere, die den Abend ausfüllen, und zwei einactige.

Bezüglich der zuletzt gegebenen Novität: „Diana von Solange", wäre es ungerecht, die Verantwortlichkeit für die erlittene Niederlage ausschliesslich dem artistischen Director zuzuschreiben. Gründe anderer Art waren hier maassgebend.

Mit der Wahl des „Lohengrin" kann man sich nur einverstanden erklären; ja, es darf Herrn Eckert hoch angerechnet werden, dass er die Annahme dieses Werkes durchgesetzt hat. Besetzung, Einstudirung, Ausstattung befriedigten in hohem Grade.

Gegen die Aufführung der beiden Operetten „Die Alpenhütte" und „Der Schauspiel-Director" ist nichts einzuwenden; jedoch hatte die Zusammenstellung derselben an Einem Abende keinen rechten Sinn. Sollte die Gattung der einactigen Opern eingeführt werden, was an sich ganz gut wäre, so musste man gleich Anfangs praktischer und systematischer verfahren.

Die Wahl der „Königin Topas" war ein Missgriff. Nicht etwa, dass die Musik gar so schlecht wäre; allein Herr Eckert hätte sein Personal besser kennen sollen, er hätte wissen sollen, dass wir für das Coloraturfach keine Sängerin aufzuweisen haben, welche eine nicht besonders werthvolle Oper bloss durch ihre Kunstfertigkeit tragen und halten könnte, wie dies in Paris mit Mad. Miolan der Fall ist. Es ist etwas Anderes, durch Fleiss und Cor-

Digitized by Google

rectheit die bereits bekannten und beliebten Partieen irgend eines Faches genügend ausfüllen, etwas Anderes, eine neue Rolle schaffen und siegreich zur Geltung bringen. Die „Königin Topas“ erlebte nur zwei Wiederholungen.

Dasselbe Schicksal war der „Rose von Castilien“ vorbehalten. Die Wahl dieser Oper ist eben so wenig zu rechtfertigen. Die flüchtigste Durchsicht der Partitur musste die Werthlosigkeit und die Wirkungslosigkeit dieser Musik erkennen lassen. Man hat der „Rose von Castilien“ (heisst es in einem Aufsatze über diese Oper) siebenzehn fünf bis sechs Seiten lange Recitative untergelegt, das Finale des zweiten Actes Verdi'sch instrumentirt und die Nummern 1, 2, 5, 6, 7, 16, 21 bis auf ein Minimum zusammengestrichen. — Man ahnte also doch wohl, dass es mit dieser „Rose“ nicht recht gehen wolle, man fühlte das Bedürfniss irgend welcher Aenderungen und begriff nicht, dass die einzige glückliche Lösung dieses Conflictes darin bestanden hätte, die Oper gar nicht zu geben.

Mit den Opern-Novitäten war man also theilweise nichts weniger als glücklich, und zwar durch eigene Schuld; denn es darf nicht übersehen werden, dass die Direction sich durchaus nicht auf den „schlechten Geschmack“ des Publicums berufen kann. Das Interessante unter den Novitäten („Lohengrin“) wurde mit lebhafter und anhaltender Theilnahme aufgenommen, das leidlich Hübsche (die Operetten) mit Befriedigung, das Mittelmässige („Topas“) mit Zurückhaltung, das geradezu Schlechte mit hinreichend deutlicher Missbilligung. Also: Ehre, dem Ehre gebührt: das Publicum hat sich tactvoll und verständig benommen.

Sehen wir uns nach dem übrigen Opern-Repertoire um, so finden wir zweiunddreissig Opern aus dem vorjährigen Repertoire, drei („Sommernacht“, „Regimentstochter“, „Lustige Weiber“), welche vor zwei oder drei Jahren am Repertoire waren, und keine einzige, die als förmlich neu einstudirt gelten könnte. Ein klägliches Ergebniss, wenn man bedenkt, wie viele alte Opern, die noch ganz wirksam wären und die aus einem gut bestellten Repertoire gar nicht verschwinden sollten, uns fehlen.

Will man etwa die angebliche Neueinstudirung des „Don Juan“ als eine „That“ unseren Klagen entgegenhalten? Uns dünkt, was man bei derselben unterlassen hat, wiegt viel schwerer, als was man gethan. Dass man die Recitative nach der ursprünglichen Absicht des Componisten wieder herstellte, war lobenswerth; aber dass man bei dieser Gelegenheit den Text, die Scenirung, die dramatische und musicalische Auffassung des Meisterwerkes nach der bisherigen Schablone bestehen liess, das gibt der Direction wahrlich keinen Anspruch auf den Dank des Publicums und auf die Sympathieen der Kritik.

Auf ihr Mozart-Repertoire darf die Direction überhaupt nicht stolz sein. Man könnte dicke Broschüren schreiben über die musicalischen, dramatischen und scenischen Fehler, welche sich nach und nach in die Aufführung des „Don Juan“, des „Figaro“, der „Zauberflöte“ eingeschlichen haben, ohne dass bisher irgend ein Anzeichen die Absicht verriethe, diese Mängel zu tilgen.

In musicalischer Beziehung waren die Novitäten mit lobenswerther Genauigkeit eingeübt. Namentlich hielt sich das Orchester meistens sehr gut. Die alten, oft gerügten Fehler der zu starken Begleitung des Gesanges, des zu grellen, ruckweise statt allmählich eintretenden Crescendo, der ungleichen Ausführung mancher Passage, kommen jetzt seltener vor und werden jedenfalls aufgewogen durch die felsenfeste Sicherheit, mit welcher das Orchester den Sängern bei etwaigen Schwankungen zur Stütze dient, durch das Feuer, die Kraft, den Schwung, den es bei allen wichtigen Gelegenheiten entwickelt. Die wohlthätige Einwirkung des Capellmeisters und Directors Eckert, so wie des neu engagirten Orchester-Directors Jos. Hellmesberger lässt sich da nicht verkennen. Wie sehr sich Herr Esser als Dirigent des „Lohengrin“ ausgezeichnet hat, ist seiner Zeit hervorgehoben worden.

In Bezug auf das, was die Aufführung älterer Opern zu wünschen übrig liess, haben wir zu bedenken, dass ein täglich spielendes Theater, dessen Orchester leider auch zur Ballet-Begleitung verwandt wird, nicht immer gleich Musterhaftes leisten kann. Freilich muss auch hinzugefügt werden, dass z. B. in classischen Werken einerseits die Auffassung (der Tempi, der Vortragsweise u. s. w.) geeignet ist, manche Einwendung hervorzurufen, während andererseits der Abgang einer guten Regie selbst auf den musicalischen Theil hemmend einwirkt.

(Im Folgenden verbreitet sich der Aufsatz über das Opern-Personal u. s. w.; dann weis't er den Mangel einer verständigen Regie durch schlagende Beispiele nach.)

Mit „Don Juan“, „Figaro“, „Freischütz“, „Oberon“ ist auch nicht der geringste Versuch einer Aenderung im Texte, in der Scenirung und Darstellung gemacht worden. Die Herren scheinen gar nicht merken zu wollen, dass hierin etwas zu thun ist.

Nun fragen wir aber, wenn handgreifliche Albernheiten vorkommen, und man beantragt eine mögliche Aenderung, ist das ein idealer Wunsch? Wo finden die Herren den Beweis, dass in Meisterwerken, welche in jeder Note auf charakteristische Wahrheit gegründet sind, die Scenirung unwahrscheinlich, ja, oft geradezu verletzend und störend sein dürfe?

Ein unfehlbares Mittel, die an den Schlendrian gewöhnten und durch die Gunst des Publicums verwöhnten

Digitized by Google

ersten Mitglieder zur Vernunft und zum künstlerischen Gehorsam zurückzuführen, oder ihre Launen unschädlich zu machen, ist die Ausbildung jüngerer Kräfte. Nur auf diesem Wege, durch die musicalisch-dramatische Erziehung einer neuen Sänger-Generation, könnte Leben, Verständniss und Einheit in das Ensemble kommen. Aber wohlgemerkt, man bildet keine guten Sänger dadurch, dass man ihnen in aller Eile die Fides oder den Ernani und Manrico einleiert. Eine förmliche, sorgfältige Stimmbildung muss vorausgehen, eine genaue Kenntniss des richtigen musicalischen Vortrages muss folgen, eine hinreichende Kenntniss der dramatischen Elemente muss das Ganze vollenden. Auf dem Wege des vereinzelten Experimentirens, den die Herren Capellmeister, jeder für sich, verfolgen, wird man niemals einen entsprechenden Nachwuchs erhalten. Wo es sich nur darum handelt, schnell fertig zu werden mit der musicalischen Erziehung, nur eilig Partieen einzustudiren und auf die Bühne zu kommen — da wird man in der That schnell fertig, aber weder der Kunstjünger noch die Direction gewinnt dabei. Ohne ein systematisches Vorgehen, ohne dass man wenigstens die Anfänge einer förmlichen Opernschule besitzt, ist hier nichts zu hoffen.

Die Vervollständigung des Personals durch gut geschulte Sänger würde namentlich die Wiederaufnahme älterer Werke wesentlich erleichtern. Dass solche Reprisen wünschenswerth sind, unterliegt wohl keinem Zweifel. Man wendet zwar ein: „Die classischen Opern ziehen nicht, das grosse Publicum mag sie nicht; wir haben ja, dem Geschrei einiger Enthusiasten nachgebend, die „Iphigenie auf Tauris" aufgeführt, und das Haus hat sich nicht gefüllt." So würde man im Burgtheater wohl auch sprechen, wenn nach zehnjähriger Versäumniss plötzlich ein einzelnes Shakespeare'sches Stück wieder zum Vorschein käme. Im Burgtheater standen aber Shakespeare, Lessing, Göthe, Schiller stets obenan im Repertoire und in der Gunst der Menge, und mit der Bereicherung dieses ohnehin reichen Repertoires hat Herr Laube volle Häuser gemacht. Warum sollte das wiener Galerie- und Parterre-Publicum die grossen Dichter verstehen und lieben, die grossen Tonsetzer hingegen vernachlässigen? Woher käme diese Gleichgültigkeit im „musicalischen Wien"? Die Ursache kann eben nur darin liegen, dass alle bisherigen Opern-Directoren es versäumten, auf ihr Publicum jenen Einfluss auszuüben, der zur Bildung und Kräftigung des allgemeinen Urtheils unerlässlich ist; ferner dass alle Versuche mit der Wiederaufnahme guter älterer Werke vereinzelt, ohne Zusammenhang und ohne Consequenz vorgenommen wurden; endlich dass die Wiedergabe solcher Werke keine ganz entsprechende war. Abgesehen davon, dass so viele Sänger der Gegenwart keine Schule, keinen eigentlichen Stil haben, der sie befähigte, die schönen, aber schwierigen Aufgaben, welche Gluck, Mozart, Cimarosa, Méhul, Cherubini, Spontini u. A. gestellt haben, vollständig zu beherrschen, abgesehen davon, scheinen auch die Capellmeister, welche solche Werke einstudiren, den rechten Maassstab dafür nicht zu besitzen. Es ist immer, als gingen sie schon ans Werk mit dem einzigen Gedanken: es ist veraltet und kann nur durch schnelle Tempi wieder aufgefrischt werden —, während doch die älteren Werke nur durch liebevolle Hingebung an den Geist des Ganzen, durch das Hervorheben einer Menge anscheinend geringfügiger Züge, durch eine gewisse andächtige Ruhe und Aufmerksamkeit erfasst und dargestellt werden können, dann aber auch mit unversiegbarer Frische wirken.

Leider predigt man immer nur tauben Ohren, und der beste, unwiderlegbarste Beweis dafür ist die Wahl der Novitäten in der eben vergangenen Saison. Ueber Auffassung und Darstellung können verschiedene Ansichten geltend gemacht werden. Aber die Aufführungen der „Königin Topas" und der „Rose von Castilien" waren wirklich nicht zu entschuldigen.

Selten hat übrigens eine Direction eine ähnliche demüthigende Erfahrung gemacht, wie die hiesige Opern-Direction bei dieser Gelegenheit. Wenn man durch seichte, aber brillante und wirksame Musik dem verdorbenen Geschmacke des Publicums fröhnt, so ist das noch begreiflich. Man hat doch etwas davon: Beifall und volle Häuser. Aber der Kunst ins Gesicht schlagen und zugleich auch die Gunst des Publicums verscherzen, es erleben müssen, dass die Speculation auf den schlechten Geschmack missräth, das ist denn doch eine bittere Lehre. Möchte diese Erfahrung doch nur dem Repertoire der künftigen Saison zu Gute kommen!

Die Behauptung, es gäbe keine guten neuen Opern, ist längst zur stehenden Phrase geworden. Die Intendanten sämmtlicher deutscher Holtheater haben sich diesen bequemen Glaubensartikel zu eigen gemacht. Wir müssen jedoch die Richtigkeit desselben in Abrede stellen, wenigstens so lange, bis wir die Ueberzeugung gewonnen haben, dass man in Wien, Berlin, Dresden, München, Hannover u. a. O. wirklich danach trachtet, sich neue Opern zu verschaffen. Diese Ueberzeugung können wir nicht hegen. Es würde uns zu weit führen, wollten wir nachweisen, dass die im übrigen Deutschland laut werdenden Klagen über Novitätendürre wenigstens zum Theil auf die Sorglosigkeit und Saumseligkeit der Intendanzen, der Capellmeister und Regisseure zurückfallen. Wir haben es nur mit der wiener Oper zu thun. Man sagt uns: Es existiren keine guten neuen Opern, am allerwenigsten in Deutsch-

Digitized by Google

land. Darauf haben wir mehr als Eine Antwort. Wir sprechen nicht von Wagner und Meyerbeer. Des Letzteren neuestes Werk werden wir gewiss bald zu hören bekommen, und nach dem glücklichen Erfolge des „Lohengrin" dürften Wagner's Opern wohl der Reihe nach gegeben werden. Aber es stände schlimm mit unserer Oper, wenn die zeitraubenden Vorbereitungen zu diesen Effect-Opern Werke anspruchsloser Art gänzlich verdrängten, oder nichts daneben geduldet würde als Thomas und Balfe. Ohne die Production der Gegenwart allzu hoch anzuschlagen, sind wir doch überzeugt, dass man Besseres finden konnte. Erstens ist es bekannt, dass Marschner sein neuestes Werk unserer Opern-Direction eingesandt hat. Wir hegen keine Vorliebe für Marschner'sche Musik und kennen das neue Werk nicht; jedenfalls wäre es besser gewesen als die „Rose von Castilien", und im schlimmsten Falle ist es ehrenvoller, mit Marschner durchzufallen, als mit Balfe. Ferner erinnern wir daran, dass in Stuttgart diesen Winter eine neue Oper, „Anna von Landskron", von Abert beifällig aufgenommen wurde. Wir sollen sie in der nächsten Saison hören. Wer ist aber Herr Abert? Ein Schüler des prager Conservatoriums. Ist Stuttgart der Ort, wo das Werk eines prager Zöglings seine erste Aufführung erleben soll? Ferner hatte man das Werk eines wiener Componisten, „Alma" von Th. Löwe, zur Darstellung angenommen; die versprochene Aufführung aber unterblieb, weil der Contract des Herrn Steger die sonderbare Clausel enthielt, Herr Steger brauche nur Eine neue Rolle zu studiren, und weil man so tactvoll war, eine Verdi'sche Partie als diese einzige auszuerlesen. Ferner scheint man vergessen zu haben, dass vor ein paar Jahren der berühmte Balladen-Componist Karl Löwe mit seinem Antrage, eine Oper für Wien zu componiren, zurückgewiesen ward. Ferner scheint man nicht zu wissen, dass Dessauer mindestens Eine Oper fertig im Pulte liegen hat. Hat man sich dieses Werk zur Durchsicht erbeten? Hat man irgend einen Schritt gethan, um irgend einen Componisten (denn wir reden keinem Einzelnen das Wort) zur Composition einer Oper anzuregen oder zur Einreichung eines fertigen Werkes zu bestimmen? Und dennoch kommt man uns immer und immer wieder mit der abgedroschenen Phrase: Es gibt keine neuen Opern!

Nicht einmal Singspiele wissen sich die Herren zu verschaffen. Ausser dem alten „*Chalet*" des verstorbenen Adam und dem Mozart'schen Quodlibet wussten sie nichts zu finden. Dass die beliebte Operette von Hoven, „Ein Abenteuer Karl's II.", mit zwei Proben wieder aufgenommen werden konnte, schien man gar nicht zu wissen. Eben so wenig, dass Mendelssohn ein gewisses kleines, nettes Ding, „Die Heimkehr", componirt habe. Eben so wenig scheinen die geehrten Herren von einer „Pianella" Flotow's, von „List um List" von Schimon, „List, Scherz und Rache" von M. Bruch, „Der Nachtwächter" von Krug u. A. je etwas gehört zu haben. Auch ahnen sie wohl nicht, dass vielleicht Manches von Lortzing benutzt werden könnte, dass Dittersdorf nur einer geschickten Sichtung bedarf, dass in einer Menge französischer Operetten älteren Schlages Schätze heiterer Musik aufgespeichert liegen. Ja, nicht einmal von der Existenz eines gewissen Offenbach hatten die geehrten Herren Kenntniss, und so war es dem Carl-Theater vorbehalten, ohne Sänger, fast ohne Orchester, diesen Offenbach hier einzuführen, volle Häuser damit zu machen und eine Anzahl deutscher Hoftheater mit der „Laternen-Hochzeit" nachhinken zu sehen.

Nein, ihr Herren, auf dem Wege der Routine, den ihr wandelt, da gibt es freilich nichts Neues, da findet ihr höchstens, was am Rande der gemeinen Heerstrasse wild wächst oder was sich euch anspruchsvoll lärmend in den Weg drängt. Aber zeigt nur einmal, dass ihr mit Bewusstsein an eure Aufgabe geht. Erklärt es officiel: Ihr wollet in jeder Saison mindestens zwei grosse Opern und zwei Singspiele geben, je ein Werk specifisch österreichischen und eines überhaupt deutschen Ursprungs, welche noch auf keiner anderen Bühne aufgeführt wurden; leistet den Componisten öffentlich eine Bürgschaft dafür, dass die eingesandten Werke reiflich geprüft werden, durch Einsetzung eines Comite's, bestehend aus dem artistischen Director, den Capellmeistern und Regisseuren, zwei Mitgliedern des Sänger-Personals und noch zwei oder drei ausserhalb der Bühnen-Interessen stehenden Personen — dann erst könnte sich nach und nach ein Urtheil bilden über die Befähigung der jüngeren Componisten-Generation, und selbst im ungünstigsten Falle, wenn nämlich auch kein einziges hervorragendes Talent sich in den ersten Jahren kund gibt, hätte man doch allerseits seine Schuldigkeit gethan, und das Repertoire wäre doch immer wenigstens momentan bereichert worden.

Ein Brief von Mosewius.

Hochgeehrtester Herr!

Wie lange schon trage ich mich mit der Absicht herum, Ihnen einige Zeilen zu senden, ohne sie erfüllt zu haben! Die an Tag und Stunde sich anlehnende Schulmeisterei, verbunden mit einer Menge Schreibereien, wie sie meinem Berufe anhangen, hat mich die dazu erforderliche ruhige Minute nicht finden lassen vor dem Eintritte der Ferien. Mit ihnen lässt auch die dem Wirkungskreise

Digitized by Google

eigene Spannung nach, und so kann ich mich denn auch gemessener von dem Drucke befreien, der auf mir ruht. Es ist wohl zu allen Zeiten erfreulich, Gleichgesinnte zu finden; in der heutigen Zerfahrenheit und egoistisch-materiellen Richtung des Künstlerlebens nimmt man jedoch ein doppeltes Interesse an jeder objectiven Anschauung der Kunst. Wenn der Davidsbündler jugendliche Phantasieen ungeachtet ihres häufig offenbarten Uebermuthes dennoch Theilnahme erregten, so hatte dieses seinen Grund in der Tüchtigkeit und Gediegenheit, wie in der Hingebung, mit welcher sich Mendelssohn an die alten Kunst-Heroen anlehnte und zu den mitunter extravaganten Expectorationen der jungen Herren liebenswürdige und gediegene musicalische Illustrationen machte. Man sah, wo das hinaus konnte, und durfte auch von den anderen eine Entwicklung der Kunst, nicht bloss ins Blaue hinein, hoffen und erwarten. Wie ganz anders dagegen die jetzige leipziger Gesellschaft! Eine unglückliche Cameraderie, die nichts weniger als aus Propheten einer gedeihlichen Zukunft besteht; sie will Kunstgeschichte machen, die sich nach ihrer Vorschrift gestalten soll; im Ganzen ein Schwindel, theils der Eitelkeit, theils des materiellen Bedürfnisses. Mir thut Liszt dabei leid, dessen stets excentrische Wege sich jetzt im Sande zu verlaufen drohen. Die Nachtreter und Nachbeter sehen seinen genialen Sprüngen mit Erstaunen und demüthiger Anbetung nach. Ich habe mir seine Messe für Männerstimmen kommen lassen. Man sieht ihr den guten Willen an, sich in eine lebendige Anschauung ihres Textes zu vertiefen und dafür eine passende musicalische Form zu finden. Aber bald wird ihm der Spass zu lang; er macht, dass er damit fertig wird, und entschuldigt sich wohl bei sich selbst mit der Unzulänglichkeit der Kräfte des Männergesanges für eine gleichmässige Durchführung. Es läuft Alles auf Effect hinaus.

Unsere musicalischen Blätter sind grösstentheils gleich unerquicklich, und nur Eine Zeitung gewährt den Trost, die musicalischen Angelegenheiten der Zeit von einem unparteiischen und zeitgemässen Standpunkte betrachtet zu sehen. — — — — — Betrachten Sie obige Worte als den dankbarsten Ausdruck eines Gleichgesinnten für die Freude, sich nicht vereinsamt zu fühlen. Persönlich bin ich Ihnen auch noch zu Danke verpflichtet. Sie haben mir durch die Erwähnung und Beurtheilung meiner kleinen Schrift über Bach's Matthäus-Passion viel Liebe erwiesen, da sie mich fast überhoben hat, die Vorrede der neuen Ausgabe der Bach-Gesellschaft zu beachten. Doch glaube ich im Interesse der Sache nicht ganz schweigen zu dürfen und sende Ihnen anbei einen Aufsatz über den Gegenstand*). Ich habe mich mehr gegen Rochlitz's Ansicht gewandt, die der Redacteur der Passion recipirt hat, als gegen diesen selbst, schon um der Welt nach der keineswegs harmlosen Polemik Dehn's gegen Becker nicht zu zeigen, es herrsche fortdauernd Krieg im Lager der Bachianer. Eigentlich ist es freilich nicht zu rechtfertigen, dass er bei v. Winterfeld z. B. nicht ein paar Seiten weiter gelesen, als er gerade für den Augenblick bedurfte; selbst der Verfolg des Rochlitz'schen Aufsatzes musste ihn aufmerksamer machen.

*) „Die Choräle bei J. S. Bach", Nr. 33 d. Jahrg. 1855.

Wir haben hier Musikfest gespielt, das Jubiläum des schlesischen Schullehrer-Gesangvereins gefeiert. Als Volksfest war die Sache sehr beachtenswerth und vom besten Erfolge gekrönt. Leider hat die Presse dabei einigen Schwindel losgelassen; doch da es zum Vortheil der Sache selbst geschah, so thut man gut, dabei sich zu beruhigen. Ich habe mich nicht mitwirkend dabei betheiligen können, weil die Jahreszeit mein Völklein in alle vier Winde zerstreut hat. Ich fürchte, diese Sorte von Presse, die ich weiter nicht liebe, wird es nicht ohne Apostrophe gegen mich hingehen lassen. Eine gewisse Gattung von Literaten weiss das und rächt sich dadurch, dass sie in ihren Berichten nach auswärts meiner Akademie nie erwähnt. Hierorts geht das nun freilich nicht gut an, und sie muss schon zu Zeiten in den sauren Apfel beissen. Allerdings ist die Sing-Akademie Vielen ein Dorn im Auge; sie soll es nach meinem Willen auch bleiben als Antidotum gegen Mordgrundsbruck u. dgl.; ich habe mir wenigstens vorgenommen, nicht zu rasten, so lange die Kräfte nicht gebrochen sind.

Und nun leben Sie wohl; erhalten Sie auch ferner Sich Ihren Eifer und Ihre Sorge für das Gedeihen und für die Verbreitung des Kunstsinnes. Tüchtige Vorkämpfer thun ihr noth. Die neue „Wiener Monatsschrift" geht scharf zu Werke; das ist in Wien doppelt ehrenwerth. Ob es aber helfen wird? Ich glaube nicht. Der wälsche Gusto, um mich wienerisch auszudrücken, ist zu sehr mit ihren Fleischtöpfen verwachsen, als dass die Wiener anders als mit Achselzucken dieses ihrer Meinung nach schulmeisterliche Gebahren ansehen könnten. *Panem et Circenses*, weiter kennen sie nichts, und der Theater-Sänger- wie der Theater-Recensenten-Unfug ist mit den gebackenen Händ'ln in den Norden eingedrungen, den unsinnigen Beifalls-Furore und Fanatismus dazu im Gefolge als passenden Beisatz. — Doch verzage ich nicht; es ist so heillos schlecht in diesem Punkte geworden, dass alle Theater in ganz Deutschland wackeln. Die Speculanten werden alle zu Grunde gehen, es werden sich keine neuen finden, die ihren Geldbeutel zu Markte tragen wollen, und dann muss es besser werden, und so wird es sein. Dess wollen wir uns freuen. Nehmen Sie die Versicherung u. s. w.

Breslau, 3. August 1855. Mosewius.

Digitized by Google

Wir schliessen einige Stellen aus Moscwius' Analyse der Matthäus-Passion von J. S. Bach an, welche als Commentar zu den Aeusserungen in obigem Briefe dienen können und zugleich heute hier recht an ihrer Stelle sind, um auf die Aufführung jenes wunderbaren Tonwerkes am Palmsonntag, den 17. d. Mts., aufmerksam zu machen.

Die erste lautet (S. 25):

„Das Volk spricht das Todesurtheil über Christus (II. Theil, Nr. 43—45). Aber wie naturgetreu führt dies Bach herbei! Nicht wie aus Einem Munde, in einmüthiger Ueberzeugung erfolgt das Urtheil; nein, Einer fängt an, Einer sagt es dem Anderen nach; sie fallen einander ins Wort; Jeder will es dann zuerst gesagt haben, bis sich endlich Alle in derselben Meinung verbinden. — Und wie wechselt die Tonart! Oben im Chor des ersten Theiles tritt nicht einmal eine Septime bedeutend hervor, kein Vorhalt erzeugt eine Dissonanz. Hier bewegt sich in fünf Tacten die Harmonie aus *E-moll* nach *C-dur*, *A-moll*, *F-dur* und wieder durch *C-dur* und *C-moll* nach *G-moll* und schliesst mit geschärfter grosser Terz. Septimen bleiben als vorhaltende Quarten liegen, die None vor der Octave macht sich geltend und verbindet sich mit ihr. Schon ist der Zorn erregt, das Vorurtheil lodert zum Hasse auf.

„Wüthend verhöhnen sie den Geschlagenen (Doppelchor): „„Weissage, weissage!"" Mit entsetzlichem Geschrei einander überbietend, wird der Geschmähte herumgezerrt; ein Theil brüllt, der andere lacht; grinsend umsteht die tobende Menge mit geballten Fäusten den Leidenden. Hier schlägt die kleine None scharf ätzend hinein, sich immer wieder von der schon erreichten Octave zur herben Dissonanz hinaufschwingend; sie selbst lös't sich nur vorübergehend auf; die Grundstimme zieht sich durch sie hinauf, so dass der sie darstellende Ton durchgehends zur Geltung kommen und sich noch aufwärts bewegen kann. — Der Tonsatz bewegt sich harmonisch in steter Unruhe fort, er scheint endlich nach *D-moll* abschliessen zu wollen und bricht plötzlich zu vollem Schlusse in *F-dur* ab — eine der grossartigsten dramatischen Scenen, die jemals componirt worden sind, voll Wahrheit und tiefen Eindrucks auf den Zuhörer. — Wir hören häufig von Aesthetikern der neuesten Schule den Grundsatz aussprechen, die Musik müsse eine Wahrheit werden. Man müsste ganz etwas Anderes, Neues, nie Dagewesenes in dieser Hinsicht erfinden. Wie wenig es auch unsere Absicht ist, eben hier polemisiren zu wollen, so können wir uns doch — eben hier — der Frage nicht enthalten: Ist denn dies nicht Wahrheit, was uns Bach zunächst in der vorliegenden Scene gegeben hat? volle, naturgetreue Wahrheit, in hoher künstlerischer Vollendung musicalisch dargestellt? Weder Gluck noch Mozart hat etwas geschaffen, von welchem man behaupten dürfte, es überträfe an Grossartigkeit, dramatischer Wahrheit und Wirkung die vorliegend betrachteten Momente der Leidensgeschichte. Grösseres ist mir wenigstens weder in einer Oper, noch in einem Oratorium, noch in irgend einem anderen Tonwerke aller Componisten aller Zeiten, die neueste mit eingeschlossen, nicht bekannt, und ich werde jedem dankbar sein, der mich eines Besseren zu belehren wirklich im Stande wäre. Wenn man solchen Compositionen gegenüber hört: Die Musik muss eine Wahrheit werden! so möchte man fragen: „„Was ist musicalisch-dramatische Wahrheit?"" Da bleibt kaum ein Anderes übrig, als die Vermuthung, es gäbe eine ganz neue Wahrheit, in der Idee wenigstens, die sich von selbst nicht fassen liesse. Möchte die Kunst doch fortschreitend noch recht bald sich so entwickeln, dass sie eine Anschauung dieser neuen Wahrheit darböte. Bis daher scheinen die Beispiele zu fehlen.

„Wir wollen aber alle Künstler, welche unseren Bach zu überbieten gedenken, oder hoffen, oder mindestens wünschen, darauf aufmerksam machen, sich die etwa dabei aufsteigenden Zweifel sorgfältig und ehrlich zu beantworten. Ehrlich, sage ich, dann hat es mit der Kunst keine Gefahr, selbst wenn sie auch ein Irrthum täuschen sollte."

Die zweite sagt aus:

„Es erhellt hieraus, dass man in der Praxis eine zwiefache Temperatur anwandte: auf dem Clavier eine möglichst gleichschwebende, im Gesange und auf solchen Instrumenten, deren Töne auch der Höhe und Tiefe nach dem Spieler anheimgegeben sind, eine ungleichschwebende, veränderliche, vom eigenen Ermessen des Spielers abhangende, so dass die enharmonische Verwechslung als ein wirksames Ausdrucksmittel angewandt werden konnte, wie wir dies später in Haydn's Quartetten und Oratorien, in Mozart's Werken und anderen Orts häufig antreffen können. Der neueren Zeit blieb es vorbehalten, neben dieser Scheidung chromatischer Verhältnisse durch enharmonischen Wechsel beide mit einander zu verschmelzen und, wie wir das finden, eine Stimme z. B. in *Cis-dur*, die Begleitung oder andere Stimmen in *Des-dur* gehen zu lassen, eine Ausdehnung der Temperatur auf ihrer nicht benöthigte Instrumente, welche die Ausübenden durch Zweideutigkeit der Tonschrift verwirrt, an sich unausführbar ist und nur zur Freude des clavierspielenden, für die feineren Ton-Abstufungen ohrlos herangebildeten Heeres erfunden zu sein scheint.

„Die neueste Zeit wirft Alles durch einander, und ohne das Walten ihrer grossen Vorbilder in der kunst- und seelenvollen Entfaltung des Tones an sich, seines in-

Digitized by Google

neren Anschlusses in hinströmendem Flusse an andere zur Gestaltung inhaltsreicher Tonformen zu erkennen, bedient sie sich, so das Gehör als die Aufmerksamkeit ermüdend, in raschem Vorüberrauschen unerkennbarer Combinationen, chromatischer und enharmonischer Tonfolgen, wird gänzlich melodielos und sucht diesen Mangel durch so genannte geistreiche, grösstentheils mittels Reflexion und kümmerlicher Berechnung herbeigeführte Erfindungen zu ersetzen. Damit hängt denn auch folgerecht der gänzliche Mangel sinniger Anwendung eines einzelnen Instrumentes in seelenvoller Entfaltung seiner Eigenthümlichkeit zusammen, und wo wir sie finden, erkennen wir nur zu deutlich, dass nicht immanente Nothwendigkeit, sondern fast immer nur das Bestreben, durch etwas ganz Besonderes die Aufmerksamkeit zu reizen, ihre Anwendung an die Hand gegeben hat. Beispiele davon liegen täglich vor Augen."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aus Düsseldorf wird uns geschrieben: „Am 3. und am 12. d. Mts. wurde von Seiten der Künstler-Gesellschaft „Malkasten" Shakespeare's „Was ihr wollt" aufgeführt, mit Musik von Julius Tausch. Letztere fand vielen Anklang im Publicum, und wenn sie auch im Ganzen nur klein angelegt ist, so verdient sie ihrer anmuthigen und gefälligen Weise wegen auch in weiteren Kreisen Berücksichtigung. Ganz vorzüglich gelungen sind die beiden Lieder des Narren: „O Schatz! auf welchen Wegen", und: „Komm herbei, komm herbei, Tod". In letzterem ist, ohne dabei trivial zu werden, der alte und schlichte Volkston, jene Weise, welche „die jungen Mädchen, wenn sie Spitzen weben", zu singen pflegen, gut getroffen, und versetzt es den Zuhörer so recht eigentlich in die von dem Dichter beabsichtigte Stimmung. (Das Schlusslied des Lustspiels, zu Pfeife und Trommel zu singen, war leider weggelassen.)"

Das auf vergangenen Samstag von Frau. Möener angekündigte Concert ist leider (wahrscheinlich wegen mangelnder Theilnahme) bis auf Weiteres verschoben, hoffentlich aber nicht aufgehoben; auch sang an demselben Tage Herr Beck aus Wien als Tell vor einem schwach besetzten Hause! Sobald hier der Frühling grünt und blüht, bleiben Theater und Concertsäle leer und verlassen.

** **Crefeld.** Am 4. d. Mts. gab Herr Musik-Director C. Reinecke aus Barmen hier eine musicalische Unterhaltung, in welcher er Solostücke von Chopin, St. Heller, Beethoven (Sonate in *D-moll*), eigene Variationen über ein Thema von J. S. Bach und zum Schluss das Quintett von R. Schumann spielte. Fräul. Wölfel aus Aachen trug einige Lieder vor. Das Local war der Stimme nicht günstig; die technische und ästhetische Ausbildung der Sängerin befriedigte.

Geehrter Herr Redacteur!

Ich bitte um Aufnahme dieser Zeilen und um Entschuldigung, dass ich nochmals der Broschüre des Herrn Sobolewski, „Das Geheimniss der neuesten Schule", erwähne. Genannter Herr beantwortet nämlich meine Besprechung seiner Broschüre in Nr. 9 Ihrer Zeitung mit einem Artikel in der Neuen Zeitschrift für Musik (Nummer vom 1. April), der für die Feinheit seines Verfassers aufs Neue glänzendes Zeugniss ablegt. Sachliche Widerlegungen meiner Vorwürfe finde ich darin nirgend, nur hissige Ausfälle des gereizten Herrn; es gibt ein altes Sprüchwort: Getroffene Hunde bellen.

Die erste Rüge des Herrn Sobolewski besteht darin, dass ich seinen Namen mit einem y, statt mit einem i geschrieben habe; dafür bitte ich ihn tausendmal um Verzeihung, versichere ihm, dass dies die Sache allerdings wesentlich ändert, und dass mein ganzer Artikel vermuthlich unterblieben wäre, hätte ich diesen wichtigen Umstand besser beachtet.

Wenn Herr Sobolewski aber glaubt, ich habe seine Broschüre für ein Lehrbuch der Tonkunst angesehen, so irrt er sich; das wäre mir am allerletzten eingefallen. Er berichtigt sodann, dass Pag. 27 in seiner Broschüre (resp. in dem von mir daraus gebrachten Citat) nach den Wörtern die uns das Wort geläufig einzuschalten sei. Ich ersuche alle Leser meines Artikels, dies nachträglich zu thun, und zu versuchen, ob es ihnen selbst dann möglich sein wird, zwischen dem Vorder- und Nachsatze einen vernünftigen Zusammenhang herzustellen. Herr Sobolewski räth mir ferner, zu besserem Verständnisse der Broschüre seine „Debatten" anzuschaffen — eine recht hübsche Art, Abnehmer für dieselben zu werben; aber ich bedaure, der Einladung nicht Folge geben zu können, da mich die eine Probe davon (die Broschüre ist nämlich daraus entnommen) genugsam abgeschreckt hat.

Schliesslich sagt mir Herr Sobolewski: „Adieu, Herr Scholz in Nürnberg!" Es ist recht höflich von ihm, um so mehr, als ich mich nicht entsinne, ihm jemals „guten Tag" gewünscht zu haben.

Ich wüsste noch allerlei zu sagen, doch fürchte ich, Ihre Leser verübeln es mir, wenn ich noch länger von Herrn Sobolewski rede. Leben Sie wohl! Ihr ergebener

Hannover, 10. April 1859. Berth. Scholz.

Frankfurt. Am 1. April gab der Vorstand des Museums dem Witwen- und Waisen-Fonds des frankfurter Orchesters ein Benefiz-Concert, das, zahlreich besucht, auch einen grossen künstlerischen Erfolg hatte. Darin zeichneten sich aus Fräulein Emilie Schmidt aus Darmstadt und der Pianist Ehrlich. Auch erregte eine Scene und Arie von C. A. Mangold (Johanna d'Arc nach dem Schiller'schen Monologe), die er selbst leitete, ebenfalls von Frl. Schmidt vorgetragen, ein allgemeines Interesse. Mozart's Jupiter-Sinfonie und Cherubini's Anakreon-Ouverture bildeten den Rahmen zu diesem ausserordentlichen eilften Museums-Concerte.

Leipzig. Wie bereits aus der Ankündigung in Nr. 1 der Neuen Zeitschrift für Musik vom 1. Januar d. J. bekannt sein wird, beabsichtigen die Unterzeichneten in den Tagen vom 1 bis. 4. Juni eine Tonkünstler-Versammlung, verbunden mit musicalischen Aufführungen in Leipzig zu veranstalten. Erster Tag, Mittwoch den 1. Juni, Abends 6 Uhr, grosses Concert im hiesigen Stadttheater mit Werken von Schumann, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Franz und Liszt. Nach dem Concerte Zusammenkunft im Schützenhause. — Zweiter Tag, Donnerstag den 2. Juni (am Himmelfahrts-Tage), nach dem Vormittags-Gottesdienste um halb 11 Uhr wissenschaftliche Vorträge im Saale des Schützenhauses. Zur Eröffnung einleitender Vortrag der Redact. der Neuen Zeitschrift: „Zur Anbahnung einer Verständigung". Nachmittags 4 Uhr Aufführung der zur Einweihung des graner Domes componirten Festmesse von Franz Liszt, unter Leitung des Componisten. Abends 7½ Uhr Festmahl im Saale des Schützenhauses. — Dritter Tag, Freitag den 3. Juni, mündliche Vorträge und Besprechungen über gestellte Anträge im Saale des Schützenhauses. Anfang 8½ Uhr. Ende gegen 3 Uhr (mit den nöthigen Pausen). Abends 6½ Uhr Aufführung der hohen Messe in *H-moll* von Seb. Bach durch den Riedel'schen Verein, unter Leitung des Herrn Musik-Directors Riedel. Nach der Aufführung Zusammenkunft im Schützenhause. — Vierter Tag, Samstag den 4. Juni, 10½ Uhr Matinee für Kammermusik im Saale des

Digitized by Google

Gewandhause, unter Mitwirkung hiesiger und auswärtiger Künstler, u. A. des Hof-Quartetts der Herren Gebr. Müller aus Meiningen. Hiermit Schluss der Versammlung. — Unter den bis jetzt bestimmten Vorträgen machen wir namhaft: Staats-Anwalt Dr. Ambros in Prag: „Ueber Werth und Bedeutung des jetzigen Standes der Musik und Musikpflege in Beziehung auf allgemeine Bildung" Herr Gesanglehrer Gustav Naumburg in Halle: „Physiologie des menschlichen Gesangorgans im Streite mit der praktischen Gesanglehre." Herr Dr. Pohl in Weimar: „Die Stimmungsfrage." Ausserdem haben Herr Musik-Director Weitzmann und Herr Gesanglehrer Ferd. Sieber in Berlin Vorträge zugesagt, zur Zeit jedoch noch ohne Angabe der Gegenstände. Ferner haben bis jetzt die Herren Hofpianist H. v. Bülow, F. Dräseke, Karl Gollmick, Musik-Director Louis Köhler, Dr. R. Pohl, Musik-Director Julius Schäffer, Dr. Adolf Stern Betheiligung bei Vorträgen und durch Anträge in Aussicht gestellt. Da es Manchen interessiren dürfte, bei dieser Gelegenheit die herrliche Orgel im Dome zu Merseburg kennen zu lernen, so wird Herr Musik-Director Engel Sonntag den 5. Juni, Nachmittags, daselbst ein grosses Orgel-Concert veranstalten — Unter den „näheren Bestimmungen" ist zu beachten: Da selbstverständlich die Zahl unserer speciellen Einladungen nur eine sehr beschränkte sein kann, indem uns häufig Wohnort und Adresse oder zufälliger Aufenthaltsort unbekannt sind, so bitten wir, im Falle keine speciellen Einladungen erfolgen, die gegenwärtige Bekanntmachung als solche zu betrachten und auch ohne directe Aufforderung sich an betheiligen und die Anmeldungen uns zugehen zu lassen. Besondere Kosten erwachsen uns der Betheiligung nicht, so dass die resp. Theilnehmer nur ihre Privat-Ausgaben während der ganzen Dauer des Festes zu bestreiten haben. Eben so ist der Zutritt zu den Aufführungen für alle unsere Gäste frei und unbeschränkt. Lediglich das Concert im Theater macht hiervon in so weit eine Ausnahme, als uns für dasselbe nur eine bestimmte Zahl von Freibillets zu Gebote steht.

Leipzig, Mitte April 1859.

Dr. Franz Brendel. C. F. Kahnt.

Breslau, April 1859. Von den immer seltener werdenden grösseren musicalischen Büchersammlungen ist in letzter Zeit wiederum die werthvolle Bibliothek des verstorbenen Musik-Directors Dr. Mosewius, Vorstehers unseres akademischen Musik-Vereins, in den Besitz eines Antiquars übergegangen. Während nämlich der grössere Theil der Notensammlung des Verstorbenen durch testamentarische Verfügung an die Akademie gekommen ist, hat den ganzen Büchervorrath das hiesige Maske'sche Antiquariat erworben; dasselbe wird schon in nächster Zeit dem Publicum ein Verzeichniss der Sammlung übergeben. Die Bibliothek ist namentlich an älteren Werken deutscher musicalischer Literatur, wie Mattheson's, Kirnberger's u. A. m., reichhaltig, und verspricht so dem kritischen Musikfreunde eine seltene Gelegenheit zur Erwerbung historischer Materialien. Neben dieser Sammlung besitzt obige Handlung eine nicht unerhebliche Collection von Partituren wie Stimmen von Kirchenmusiken, namentlich italiänischer Meister, wie Gabrieli's, Scarlette's, Pergolese's und vieler Anderen. Wir machen deshalb auf den nächstens erscheinenden Katalog aufmerksam

---

Dem grossherzoglich mecklenburgischen Hof-Capellmeister Herrn Georg Aloys Schmitt, Sohn von Aloys Schmitt in Frankfurt, wurde dieser Tage von Sr. Königlichen Hoheit dem Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin nebst einem verbindlichen Cabinetsschreiben als Anerkennung seiner Verdienste um die musicalische Geschmacksrichtung des schweriner Publicums eine Diamant-Vorsteckna.del als Ehrengeschenk zu Theil.

Berichtigung. In Nr. 14 dieser geschätzten Blätter (Berliner Briefe, Pag. 105, Spalte 2) lesen wir von den Erfolgen des Violinisten Herrn Concertmeisters Wolff aus Frankfurt am Main, und möchten zur Vermeidung einer Namensverwechslung jene Notiz dahin berichtigen, dass damit nur Herr Maximilian Wolff gemeint sein kann, welcher früher allerdings am frankfurter Orchester engagirt und ein Schüler von Heinrich Wolff war, aber niemals dort Concertmeister gewesen ist. Heinrich Wolff, welcher sich durch seine früheren Reisen und später durch seinen in Frankfurt gestifteten Quartett Cirkel einen berühmten Namen erworben, und sich nun, nebenbei gesagt, zum Bedauern aller Kunstfreunde der Oeffentlichkeit immer mehr zu entziehen scheint, dieser befindet sich noch in seiner Function als Concertmeister und erster Solospieler am frankfurter Orchester und ist nicht mit Herrn Maximilian Wolff zu verwechseln, der gegenwärtig im nördlichen Deutschland Concerte gibt. G.

Meyerbeer's neueste Oper. Die „Wiener Recensionen" vom 6. April schreiben: „Mehrere hiesige (wiener) Blätter meldeten bereits an dritte und am vierten April den ausserordentlichen Erfolg von Meyerbeer's Oper in Paris." — Dieselbe ist aber erst am vierten Abends zum ersten Male gegeben worden!!!

Die Indépendance in Brüssel, die Königliche Zeitung, und die berliner Musik-Zeitung hatten am 6. April Nachmittags bereits ausführliche Berichte darüber.

Da der pariser Correspondent der Niederrheinischen Musik-Zeitung nicht zu den Begünstigten gehört, die an der Generalprobe eingeladen zu werden pflegen, und überhaupt nicht zu den Primeurs-Läufern gehört, so wird er wohl die Oper erst einige Mal gründlich anhören wollen, ehe er berichtet. Unsere Leser müssen sich also noch etwas gedulden.

Ankündigungen.

Im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Choralbuch

für die

Evangelischen Kirchen Preussens,

vierstimmig ausgesetzt und unter besonderer Begünstigung

Eines Königl. Hohen Ministerii

der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten

und des

Königl. Hochwürdigen Consistorii zu Königsberg

herausgegeben von

Carl Heinrich Sümann,

Königl. Musik-Director, Cantor und Organist an der Altstädtischen Pfarrkirche zu Königsberg in Pr.

Preis 3 Thlr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 17. **KÖLN, 23. April 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. J. Seb. Bach's Passions-Musik nach Matthäus. Aufgeführt im neunten Gesellschafts-Concerte zu Köln unter Leitung von F. Hiller. — Malerei und Musik. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr Niemann im Stadttheater als Eleazar — Neuwied, Herr Gustav Flügel — Barmen, Concert von Fräul. Marie Mösner, Rückblick auf die Concerte der verflossenen Saison).

J. Seb. Bach's Passions-Musik nach Matthäus.

Aufgeführt im neunten Gesellschafts-Concerte zu Köln unter Leitung von F. Hiller.

Am Palmsonntage, den 17. April 1859.

Diese Aufführung der genannten Passions-Musik von Bach war die erste in Köln; wir hielten es daher für angemessen, zur Vorbereitung und Erleichterung des Verständnisses des wunderbaren Werkes dem grossen Publicum in dem hier gelesensten Blatte eine Anleitung zur Auffassung des Ganzen und zur Zurechtfindung in seinem grossartigen Bau zu geben. Da es aber viele Städte gibt, welche jene Musik noch nicht kennen, so dürfte es Sing-Vereinen und Concert-Directionen willkommen sein, einen Auszug aus jenem Aufsatze in diesen Blättern zu finden, um davon bei ähnlicher Gelegenheit Gebrauch machen zu können. In diesem besonderen Falle wünschen wir die Verbreitung durch Nachdruck, weil vielleicht dadurch hier und da das Verlangen nach näherer Kenntniss des einzigen Werkes entsteht und Aufführungen desselben angeregt werden, in deren jeder wir einen Gewinn für die Kunst sehen und einen demüthigenden, aber heilsamen Commentar zu dem Wagner'schen Spruche (im Faust):

„Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht!"

Um den Inhalt und den Bau des Werkes anschaulich zu machen, dadurch das Verständniss desselben zu erleichtern und den Genuss daran zu erhöhen, müssen wir auf die Entstehung der Passions-Darstellungen in der christlichen Kirche während der Charwoche zurück gehen. Sie finden ihren Ursprung in den so genannten Mysterien, d. i. geistlichen Schauspielen, welche im frühen Mittelalter in Kirchen von Geistlichen und Chorknaben, später auch auf öffentlichen Plätzen, oft durch eigens dazu gebildete Brüderschaften, aufgeführt wurden. Die Spuren dieser Sitte gehen bis ins neunte Jahrhundert hinauf, wenngleich Aufzeichnungen von solchen improvisirten Dramen erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert herrühren. Gegenstand derselben waren hauptsächlich das Leiden, die Auferstehung und die Wiederkunft Christi; Tage der Feier waren die Charwoche, das Oster- und Pfingstfest. Später arteten sie aus, auch wurde die Gläubigkeit der Gemeinden eine mehr innerliche, die in den äusseren theatralischen Darstellungen keine Befriedigung mehr fand.

Gerade diese Umwandlung der Gläubigkeit vom Aeusseren ab und dem Inneren zu bereitete der Tonkunst eine sichere Aufnahme in den Herzen der Menschen; denn sie ist die Kunst, deren Wesen am meisten verwandt ist jener unbestimmten Sehnsucht des Menschen nach der Versöhnung und Vereinigung mit Gott. Wie weit die Musik bei den Mysterien betheiligt gewesen, lässt sich nicht genau ermitteln; dass diese aber, besonders in den Kirchen, ganz ohne Gesang aufgeführt worden seien, ist nicht denkbar. Ja, wir möchten vielmehr glauben, dass die musicalische Darstellung der Passion eher da war, als die theatralische, wenn auch freilich nur in ihren ersten Elementen, weil die geschichtlichen Angaben darauf hinweisen, dass schon die Pilger auf ihren Wallfahrten nach den heiligen Stätten in Palästina und auf der Rückkehr von denselben die Leidensgeschichte Christi, das jüngste Gericht u. s. w. in ihren Gesängen feierten.

Es erhielten sich in der katholischen Kirche Erinnerungen an die musicalische Behandlung der Passions-Geschichte in verschiedenen Gesängen, den Lamentationen, Improperien, dem *Stabat mater* u. A. m., und noch heutzutage wird in Rom in der Peterskirche am Palm-Sonntage die Passion in folgender Weise vorgetragen. Ein Sänger recitirt den Text des Evangeliums; so oft Christus redend auftritt, trägt ein anderer Sänger dessen Worte auf eine einfache, innige Melodie frei, ohne Begleitung vor; auch die Worte der übrigen vorkommenden einzelnen Personen werden von anderen Sängern vorgetragen. Alles aber, was einer Menge in den Mund gelegt wird, z. B. den

Digitized by Google

Jüngern, den Priestern, dem Volke, wird nach einer einfachen Composition des Spaniers Vittoria, Zeitgenossen von Palestrina, von der päpstlichen Capelle im Chor gesungen.

Die protestantische Kirche wies diese traditionelle Form musicalischer Darstellung der Passion nicht von sich; im Gegentheil, sie nahm sie auf und erweiterte sie in zwiefacher Beziehung, erstens ihrem Wesen nach, und zweitens der fortgeschrittenen Entwicklung der Tonkunst gemäss. So entstanden die evangelischen Passions-Oratorien, welche erstens die Gemeinde im Ganzen und in einzelnen Stimmen derselben dabei betheiligten, und zweitens dem Tonsetzer völlige Freiheit in Behandlung des Bibel-Textes und in Anwendung der musicalischen Formen und Ausdrucksmittel gestatteten.

So bildete sich im Anfange des vorigen Jahrhunderts eine Gattung von Musik in der protestantischen Kirche aus, welche, zur Erhebung der Andacht der Gläubigen in der Charwoche bestimmt, die Leidensgeschichte Christi zum Gegenstande nahm, und in dieser Gattung leistete Joh. Sebastian Bach (1685—1750) das Höchste.

Sie unterscheidet sich aber dadurch wesentlich von anderen, dass in ihrem Kunstwerke das epische, das dramatische und das lyrische Element zu einem musicalischen Ganzen verschmolzen sind; ohne die Einsicht in diesen ihren eigenthümlichen Charakter sind ihre Gebilde nicht zu verstehen, oder wenigstens leicht zu verkennen und falsch zu würdigen.

Den Haupt-Inhalt bildet das Drama der Passion mit den darin handelnden und leidenden Personen — sowohl Einzelnen, als Massen — in Recitativen und Chören. Die Verknüpfung der Handlung gibt die Erzählung eines Einzelnen — des Evangelisten — in Recitativen. Nun umfasst aber der Rahmen des grossen Ganzen dem Drama und der Erzählung gegenüber noch ein umfangreiches und mit Vorliebe behandeltes lyrisches Element: die Theilnahme der christlichen Gemeinde an der Passion mit all ihrem Glauben, ihrem Schmerz, ihrem Troste, ihrer Zuversicht, ihrer Beseligung durch den Tod des Heilandes; und auch dies wieder durch Betrachtungen und Empfindungen sowohl der Masse, als einzelner Mitglieder der Gemeinde — d. h. in Chören, Chorälen und Arien.

Joh. Seb. Bach hat Capitel 26 und 27 des Evangeliums Matthäi zur Grundlage genommen, wörtlich und ohne Abkürzung; er theilt sie aber so ab, dass der erste Theil mit der Gefangennehmung Christi schliesst, der zweite das Verhör vor Gericht und die Leidensgeschichte enthält.

Eine Tenorstimme, der Evangelist, trägt alles, was reine Erzählung ist, recitirend vor. Allein diese Recitation erstrebt vor Allem die Wahrheit des Ausdrucks; daher der ganz eigenthümliche melodische Fluss derselben und oft schwierige Intervallen-Verbindungen. Die Aufgabe des Sängers ist in jeder Hinsicht eine der schwierigsten, sowohl technisch, als durch den Ausdruck. Bei Ruhe und Würde darf die Belebung durch verschiedene Tonfärbung und Wärme des Herzens nicht fehlen; der epische Vortrag darf aber nie in rhetorischen Pomp oder gar in dramatische Leidenschaft übergehen.

Die Personen des Drama's sind vor Allen Christus: dann die Jünger Judas und Petrus, der Hohepriester, Pilatus, die falschen Zeugen. Gruppen in Chören bilden die Jünger, die Priester, die Volkshaufen. Auch der Chor der Gläubigen als der Theil der Gemeinde, den Christus bereits um sich versammelt hatte, tritt betrachtend und mitempfindend bei der Handlung auf; doch ist es wohl nicht richtig, ihn als wirklich in die Handlung verflochten anzusehen, da der Evangelist ihn nicht ankündigt und seine Textesworte nicht im Evangelium enthalten sind.

Christus ist am meisten im ersten Theile redend eingeführt; im zweiten nur mit wenigen Worten. Es ist unmöglich, zu beschreiben, was Bach's Töne durch Melodie, Rhythmus und Harmonie für eine Hoheit, Würde und Majestät, gepaart mit Milde und Sanftmuth, in den Reden von Christus aussprechen. Fasst der Sänger seine grosse Aufgabe richtig auf, und gelingt es ihm, ohne declamatorisches Pathos, aber auch ohne Weichlichkeit, bei dem Ausdruck menschlichen Leidens die Erhabenheit der göttlichen Natur durchblicken zu lassen, so macht sich, wie Mosewius sagt, „dem Hörer die Erscheinung des Erlösers so anschaulich, wie wir ihn mittels seelenvoller Zeichnungen und Bilder von grossen Meistern verwandter Künste dargestellt zu sehen gewohnt sind.“ — Die Wirkung der Begleitung durch das Streich-Quartett, während alle übrigen Recitative nur von den Bässen allein getragen werden, besteht grösstentheils in breit austönenden Accorden, deren hochliegende Oberstimme „gleichsam wie ein Heiligenschein hervortritt, die Reden des Herrn umschliesst und ihren Eintritt meistens vorher verkündet.“ Nur seine letzten Worte: „*Eli, Lama, sabathani!*“ (Mein Gott! warum hast du mich verlassen!) werden bloss von dem anhaltenden Grabestone des Basses getragen, und der Ausdruck der wenigen Töne des Gesanges sagt uns mit erschütternder Wahrheit: das ist menschliches Leiden!

Das dramatische Leben kommt namentlich in den Chören der verschiedenen Volkshaufen der Juden zur Erscheinung. Diese Chöre sind theils einfach vierstimmig, theils Doppelchöre, und vor Allem im zweiten Theile voll ergreifender Wahrheit durch bewundernswerthe Erfindung und Factur, wie sie nur einer grossen künstlerischen Begabung und Gewandtheit möglich sind.

Digitized by Google

Den Gegensatz zu diesem dramatischen Elemente bilden die Gesänge der christlichen Gemeinde. J. S. Bach wollte neben der Leidensgeschichte des Heilandes zugleich die christliche Gemeinde darstellen und sie den Eindruck, den sie durch das erschütternde Drama empfängt, selbst aussprechen lassen. Er schuf desshalb eine ideale Gemeinde, welche der wirklichen, d. h. derjenigen Versammlung, die das Kunstwerk anhört und geniesst, gegenübertritt, und gleichsam als ihr Vorbild oder Urbild den Ausdruck der Gefühle zu Gehör bringt, die das Herz bei der Betrachtung des Leidens Christi ergreifen. Die ideale Gemeinde fordert die wirkliche nicht nur zur innerlichen Theilnahme auf, sondern sie spricht auch die Empfindungen der letzteren aus deren Seele heraus in Tönen aus*). Daher die wundervollen religiös-lyrischen Chöre, einfache und Doppelchöre, ferner die Choräle und die Arien, letztere als Stimmen aus der Gemeinde. Die Choräle finden dadurch ihre natürliche Berechtigung in Bach's Passions-Musik (was nicht eben so bei Mendelssohn der Fall ist). Um nämlich die Theilnahme der zuhörenden Gemeinde desto sicherer anzuregen, legt er der idealen in seinem Werke den Volksgesang, den Choral, in den Mund, aber nur in der Hauptstimme, während er in der Bearbeitung wiederum rein das künstlerische Element walten lässt. Sobald der Zuhörer die wohlbekannten Weisen vernahm, so wurde er dadurch innerlich angeregt und konnte sie „bei sich selbst nach seiner Andacht", wie Eckardt sagt, in Gedanken nachsingen. Es ist zu vergleichen dem Eindrucke, den wir empfinden, wenn wir ein Volkslied, wie z. B. das englisch-preussische oder das österreichische, mit neuer harmonischer Behandlung der drei unteren Stimmen hören.

In diesem Werke ist Alles: die kunstvollsten musicalischen Formen sind mit einer solchen Leichtigkeit entwickelt, dass man sieht, wie ihre melodischen Ströme der Phantasie entquellen und dennoch, dem gewohnten Zauberworte des Meisters gehorsam, nach den mannigfaltigsten Windungen sich in ein Bett vereinigen; die Harmonieen beruhigen oder regen auf, fesseln oder überraschen je nach dem Willen des Tondichters durch Zusammenstellung und Folge wirksamer, oft mit seltener Kühnheit gewählter Accorde; die Gesangweisen entfalten eine Fülle und Mannigfaltigkeit der Melodie, deren sinnige Tiefe und charakteristische Wahrheit von religiös-dichterischer Wärme durchglüht ist.

*) Wir sagen: „zur innerlichen Theilnahme"; denn dass die Gemeinde auch äusserlich durch Mitsingen der Choräle Theil genommen, wie in der Vorrede der neuesten leipziger Ausgabe gesagt wird, ist nicht wohl denkbar, wie bereits von Winterfeld und Mosewius gründlich nachgewiesen haben. (Vgl. Jahrg. 1855, Nr. 33.)

Selbst der instrumentale Theil, dessen Mittel zu jener Zeit sich noch in den ersten Anfängen im Vergleich zu unserem jetzigen Orchester befanden, zeigt eine charakteristische Verwendung und Behandlung der Klangwerkzeuge, die ihre volle Bedeutung und Wirksamkeit haben. Schon das richtige Gefühl, mit welchem neben den Saiten-Instrumenten nur Holz-Blaseinstrumente (vier Flöten und verschiedene Arten von Oboen) verwandt werden, ist ein Beweis davon; alles Metall, Hörner, Trompeten, Posaunen sind fern gehalten. Es ist so, wie F. Hiller vor Jahren an einem anderen Orte sehr schön gesagt hat: „Die Instrumental-Begleitung in der Matthäus-Passion gleicht einem feinen Schleier, hinter welchem ein edles, aber thränenvolles Antlitz hervorleuchtet."

Alles Genannte, der polyphone Stimmen-Erguss — Arbeit kann man ihn nicht nennen, denn er strömt so genial dahin, dass er den Gedanken an Arbeit nicht aufkommen lässt —, die wirkungsvolle Harmonie, die rührende Einfachheit, wie die Würde und Hoheit der Melodie, die bedeutsame Orchester-Begleitung, Alles zusammen bewirkt die poetische Darstellung der Leidensgeschichte des Heilandes in musicalischen Gebilden, die, zu mächtiger Einheit verknüpft, ein grosses Kunstwerk vor uns hinstellen.

Wann dieses Wunderwerk der Tonkunst entstanden, lässt sich nicht mit Jahresbestimmtheit nachweisen; nur das steht geschichtlich fest, dass es bei dem Nachmittags-Gottesdienste am Charfreitage des Jahres 1729 in Leipzig aufgeführt worden ist. — —

Die Ausführung war durch die zahlreichen und vortrefflichen Mittel in Chor und Orchester, durch die sorgfältigsten, von Capellmeister Hiller mit ganzer Hingebung an das erhabene Kunstwerk geleiteten Vorstudien, die getroffenen Anordnungen und Einrichtungen, und am Abende selbst durch die sichere und kräftige Leitung und Beherrschung der Massen durch ihn eine im Ganzen und Grossen vollkommen, im Einzelnen meist befriedigende, deren Total-Eindruck ein ausserordentlicher, Herz und Sinn erhebender war.

Die Sänger bildeten vier Chöre: zur Rechten und Linken des Dirigenten standen zwei vollständige vierstimmige Chöre; in der Mitte zwischen beiden das erste Orchester, angeführt durch Herrn Concertmeister von Königslöw. Hinter diesem ein kleinerer vierstimmiger Chor, ebenfalls in der Mitte der beiden Hauptchöre, dessen Sopran und Alt allein aus durch den Herrn Gesanglehrer Böhme sehr gut eingeübten Schülerinnen des Conservatoriums bestand. Hinter dem gesammten Chor-Personale das zweite Orchester, angeführt durch Herrn Concertmeister Grunwald, vor demselben aber noch der vierte Chor der Knaben — Schüler des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums, ein-

[*]

Digitized by Google

geübt durch Herrn Musik-Director Weber — als Sopran-Ripienstimme für den *Cantus firmus* des Chorals in dem Chor Nr. 1 und einigen anderen Chorälen.

Den kleineren mittleren Chor benutzte Hiller sehr zweckmässig zu den Chören der Jünger, auch zuweilen zu denen der Gläubigen, d. i. der ursprünglichen Gemeinde, wenn diese nicht den massenhafteren Ausdruck der Kraft verlangten. Auch in den Vortrag der Choräle kam dadurch eine schöne Abwechslung. Von tief ergreifender Wirkung war z. B. unmittelbar nach den Worten des Evangelisten: „Aber Jesus schrie abermals laut und verschied" — der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden", von diesem Chor ohne alle Begleitung vortrefflich gesungen und mit wahrer Andacht und athemloser Stille von den fast zwei Tausend Menschen angehört, die den Saal, die Galerieen und die Tonbühne füllten.

Die Einrichtung der Partitur Behufs der Aufführung war folgende:

Erster Theil. Nr. 1. Doppelchor in *E-moll*: „Kommt, ihr Töchter", mit dem Choral des Knabenchors: „O Lamm Gottes". — Nr. 2. Recitativ des Evangelisten. — Nr. 3. Choral: „Herzliebster Jesu", ohne Begleitung gesungen. — Nr. 4—8. — Nr. 9. Alt-Arie: „Du lieber Heiland", $^3/_4$-Tact. (Nr. 10. Alt-Arie in *Fis-moll*, $^4/_4$-Tact, fällt aus.) — Nr. 11, 12. Sopran-Arie in *H-moll*: „Blute nur". — Nr. 13—15. — Nr. 16. Choral: „Ich bin's, ich sollte büssen", in *As-dur*, von dem kleineren Chor gesungen, mit *B*-Clarinetten, Violen und Violoncellen. Nr. 17. — Nr. 18. Sopran-Arie, $^4/_4$-Tact: „Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt". — (Nr. 19. dito in $^6/_8$-Tact, fällt aus.) — Nr. 20. — Nr. 21. Choral in *E-dur*: „Erkenne mich, mein Hüter", mit vollständiger Instrumentirung von Streich-Quartett, Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotten. — Nr. 22. — (Nr. 23. Choral in *Es-dur* fällt aus.) — Nr. 24, 25. Tenor-Solo mit Chor; *B*-Clarinetten statt der *Oboi da caccia*. — 26. Tenor-Arie mit Oboe-Solo, ohne Wiederholung. — 27. — (28 und 29. Bass-Arie in *G-moll* fällt aus.) — 30, 31. Choral in *H-moll*, voll instrumentirt. — 32—33. Duett und Chor in *E-moll* — im zweiten Orchester *A*-Clarinetten statt der Oboen — und Doppelchor *Vivace*, $^3/_8$-Tact: „Sind Blitze, sind Donner verschwunden". — 34. Recitativ (mit Weglassung der ersten 16 Tacte): „Zu der Stund' sprach Jesus" u. s. w. — 35. Figurirter Choral in *E-dur*: „O Mensch, bewein'!" (Verkürzung durch Weglassung der Wiederholung von Tact 34 bis 50. Die *Oboi d'Amore* durch gewöhnliche Oboen.)

Zweiter Theil. Nr. 36. Alt-Solo mit Chor. — 37. — (38. Choral in *B-dur* fällt aus.) — 39 — 40. Tenor-Solo: „Mein Jesus schweigt", mit *B*-Clarinetten statt der Oboen, Violen und Violoncellen statt der *Viola da Gamba*. — (41. Tenor-Arie in *A-moll* fällt aus.) — 42, 43, 44, 45. Chor: „Weissage!" — (46. Choral in *F-dur* fällt aus.) — 47. 48. Alt-Arie in *H-moll* mit Violin-Solo. — 49. Choral in *A-dur* fällt aus.) — 50. Recitativ, die ersten fünf Tacte bis: „Pontio Pilato"; daran schliesst sich (mit Ausfall von mehreren Tacten in Nr. 50, enthaltend die Erzählung des Auftrittes zwischen Judas und den Priestern, welche die Zurücknahme des Sündengeldes verweigern, ferner von Nr. 51, Bass-Arie in *G-dur* mit Violin-Solo, Nr. 52, Recitativ, und 53, Choral in *D-dur*) mit einer Abänderung der Cadenz Nr. 54, Recitativ: „Auf das Fest aber", bis zum zehnten Tacte; dann folgen *mutatis mutandis* die drei letzten Tacte des Recitativs und so fort die Chöre derselben Nummer. — (Nr. 55. Choral in *H-moll* fällt aus.) — 56. Recitativ. (57 und 58. Sopran-Arie mit Flöten-Solo fällt aus.) — 59. Recitativ und die Chöre: „Lass ihn kreuzigen" und „Sein Blut komm' über uns". — 60. Alt-Solo: „Erbarm' es Gott!" — (61. Alt-Arie in *G-moll* mit Violin-Solo fällt weg.) — 62 — 63. Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden", mit vollem Chor und Orchester. — 64. Recitativ fünf Tacte. Daran schliesst sich (mit Ausfall von Nr. 65 und 66, Bass-Arie in *D-moll*) Nr. 67, d. h. die letzten sieben Tacte des Recitativs und die folgenden Chöre der Nummer. — 68. Recitativ. — 69. Alt-Solo: „Ach Golgatha!" — *B*-Clarinetten statt der *Oboi da caccia*. — (70. Alt-Arie in *Es* fällt aus.) — 71. Recitativ u. s. w. — 72. Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden", vom kleinen Chor *a capella* gesungen. — 73. Recitativ: „Und siehe da" — von sämmtlichen Bässen begleitet. — 74. Bass-Solo in *G-moll*. — (75. Bass-Arie in *B-dur* fällt weg.) — 76. Recitativ und Chor in *D-moll*. — 77. Soli und Chor: „Mein Jesu, gute Nacht!" — 78. Schlusschor: „Wir setzen uns mit Thränen nieder."

Wir halten diese Verkürzungen, über deren Räthlichkeit wohl kaum ein Zweifel entstehen kann, zweckmässig und haben sie desshalb hier mitgetheilt zu beliebiger Anwendung bei Aufführungen im Concertsaale. In der Kirche dürften die, obgleich nur unbedeutenden, Auslassungen im Texte des Evangeliums weniger stattbaft sein. Sollten wir etwas vermissen, so wäre es die Scene zwischen Judas und den Priestern in Nr. 50, wegen des charakteristischen Ausdrucks in den Antworten der Priester: „Was gehet uns das an" u. s. w.

Das Concert hatte eine zahlreiche Zuhörerschaft von nah und fern herbeigezogen: im Saale waren sämmtliche 1260 Sitzplätze besetzt, die Galerie auf allen vier Seiten gefüllt, aus den Städten Aachen, Bonn, Crefeld u. s. w. viele Dirigenten, Kunstverständige und Dilettanten. Mit den Ausübenden auf der Tonbühne waren an zwei Tausend Menschen im Gürzenichsaale, und Alle gaben sich mit

Digitized by Google

andauernder Theilnahme und aufmerksamer Spannung dem Genusse eines der grössten musicalischen Kunstwerke hin. So lange noch Bach's und Händel's Compositionen am Rheine mit solcher Andacht angehört werden, darf man um den Sinn für das wahre Schöne in der Tonkunst nicht besorgt sein; er wird sich von selbst gegen das Eindringen des Hässlichen zu wehren wissen. Der Eindruck der Passions-Musik war tief eingreifend in das Bewusstsein der Musiker und, man kann wohl sagen: allgemein befriedigend und erhebend bei allen Zuhörern.

Sämmtliche Chöre wurden nicht nur mit grosser Präcision, sondern auch mit einem Ausdruck der verschiedenen Gefühle und Leidenschaften, die sie anregen, gesungen, welcher nur durch ein inniges, von Liebe zur Sache getragenes Eingehen in den Geist des Werkes erzeugt werden kann. Die grossartige Einleitung durch den Doppelchor in *E-moll*, in den dann auch der Knabenchor mit dem Choral: „O Lamm Gottes", einfällt; der Doppelchor: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden"; der figurirte Choral am Schlusse des ersten Theiles, eines der Meisterstücke, die unerreicht dastehen; die dramatischen Chöre der Volkshaufen im zweiten Theile, die trauernden und mild versöhnenden Gesänge: „Mein Jesu, gute Nacht!" und „Wir setzen uns mit Thränen nieder" (der Schlusschor); dann vollends sämmtliche Choräle, insbesondere: „O Haupt voll Blut und Wunden", und der schon oben erwähnte: „Wenn ich einmal soll scheiden" — alle diese Gesammtstücke waren von grosser und tiefer Wirkung.

War der Eindruck derselben ein erhabener, oft ein erschütternder, so übten dagegen die Erzählung des Evangelisten, die Reden Christi und die einzelnen Stimmen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung aus der Gemeinde durch die einfache Schönheit und Innigkeit ihrer Melodieen, durch die Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks einen eigenthümlichen Zauber auf das Herz aus. Studirt und hört man diese Recitative, so begreift man nicht, wie die musicalische Welt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Gluck den Schöpfer der wahren poetisch-musicalischen Declamation preisen konnte, da J. S. Bach in seiner Passions-Musik schon ein halbes Jahrhundert vorher das Ideal, das man sich von der Verschmelzung von Ton und Wort bilden kann, durch seinen Genius verwirklicht hatte! Gibt es bei Gluck und bei irgend einem Componisten etwas, das an den Ausdruck der Stellen reicht: „Da dachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinte bitterlich" — und: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen"? Und mit welchen Mitteln wird dieser Ausdruck erreicht? Durch eine Singstimme auf der einfachsten harmonischen Grundlage eines Basstones! — Dann höre man, um auch in dieser Gattung wieder nur ein Stück aus dem reichen melodischen Schatze hervorzuheben, die Alt-Arie in *H-moll* mit der Solo-Violine, und frage sich, ob so etwas in der ganzen musicalischen Literatur noch einmal vorhanden ist!

Die vollkommene Ausführung der Sologesänge ist freilich eine unendlich schwierige Aufgabe; allein die innere melodische Kraft derselben ist so wirksam, dass man sich durch eine Schwierigkeit nicht abhalten lassen muss, die Passion zur Aufführung zu bringen, auch wenn man keine ganz ausgezeichneten Sänger hat. Bei der Aufführung am 17. d. Mts. war, genau genommen, nur der Tenor, Herr Karl Schneider, der Aufgabe ganz gewachsen; er sang namentlich im zweiten Theile sehr schön. Dennoch konnten die Damen Dannemann (Sopran) und Schreck (Alt) und Herr Allfeld, der den Christus sang, befriedigen, ja, Fräul. Schreck ärntete mit Recht grossen Beifall, und es wird ihr gelingen (sie sang die Partie zum ersten Male), den hier und da noch etwas schroffen Abfall der verschiedenen Tonstärke zu mildern und sich den geeigneten Ausdruck für diese Musik eben so anzueignen, wie sie ihn für den Orpheus von Gluck in hohem Maasse erreicht hat. Herr Allfeld hatte seine Partie erst 3—4 Tage vor der Aufführung übernommen, da Herr Sabbath von Berlin plötzlich verhindert wurde, und er verdient dafür den vollen Dank. Sein Organ ist dem Vortrag weicher Stellen nicht günstig, dennoch hatte er einige recht schöne Momente und leistete überhaupt für einen Opernsänger, der Bach'sche Musik zum ersten Male und fast ganz unvorbereitet sang, recht Anerkennungswerthes.

Malerei und Musik.

Einst wird man ein Buch schreiben, das eine Parallele zwischen der Malerei und der Musik durchführt. Für jetzt wollen wir uns begnügen, bei dieser Frage, welche so, wie wir sie auffassen, zum ersten Male behandelt wird, die interessanten Vergleichungspunkte zwischen beiden Künsten aufzustellen, wie wir sie in ihrer Geschichte und in ihrer Entwicklung wahrzunehmen glauben.

Wir wollen sie aber nicht aus dem Alterthume herholen. Was wissen wir von der Malerei und der Musik der Alten? Jedenfalls zu wenig, um eine Grundlage zur Vergleichung von Malerei und Musik im Alterthume dadurch zu erlangen. Man kann erst vom späteren Mittelalter an an eine solche Vergleichung denken.

Die alten Griechen hatten allerdings den Byzantinern das Verfahren in der Malerkunst überliefert, aber nicht die Kunst selbst, welche in den Händen der Letzteren nur ein Handwerk geworden und nicht nur in Verfall, sondern,

Digitized by Google

was schlimmer ist, in Starrheit gerathen war. Den Grund dieser Starrheit darf man nicht in Aussendingen, Trachten und dergleichen, suchen, sondern in moralischen Einwirkungen. Mit dem Triumphe der christlichen Religion war besonders im byzantinischen Reiche die Malerei fast so wie die ägyptischen Hieroglyphen ganz symbolisch geworden. Jeder Gegenstand hatte eine festgestellte Form, jede Person einen unveränderlichen Typus, an dem nicht zu ändern war, den man wie ein Symbolum, wie einen Glaubens-Artikel respectiren musste. Der Maler war nichts mehr als der Ausarbeiter der angenommenen, durch den allgemeinen Glauben geheiligten Vorstellungen, nicht der Bearbeiter seiner eigenen Idee. Durch das Dogma gefesselt, arbeitete er gewisser Maassen nach der Schablone. Wenn er keine Seele, kein Leben in seine Compositionen legte, so kam dies daher, dass sein eigenes Leben sich nicht frei entfaltete, dass seine eigene Seele stumm blieb; fremd einer Arbeit des Handwerks, hatte sie nichts zu schaffen und konnte sich in nichts offenbaren. Der Künstler war ohne ursprüngliche Schöpfungskraft, weil ohne Leidenschaft. Er malte ungefähr so, wie der Papagei spricht, der die gelernten Worte ohne belebenden Ausdruck wiederholt. Die Priester auf dem zweiten Concilium zu Nicäa um 787 sagten unter Anderem: „Wie kann man die Maler der Ketzerei anklagen? Der Künstler erfindet nichts, man gibt ihm seine Richtung durch die alten Traditionen, seine Hand führt nur aus. Es ist bekannt, dass die Erfindung und Composition der Gemälde von den Geistlichen herrühren, welche sie weihen; genau genommen, sind sie es, welche die Gemälde machen.“ Klarer kann man doch die Sclaverei der Kunst unter dem Dogma nicht bezeichnen! Und kann man es Muhamed verdenken, wenn er in einer solchen Zeit die plastische Kunst in den Bann that, da die Griechen nicht mehr Christus oder die heilige Jungfrau, sondern dieses oder jenes Bild derselben anbeteten? Er verbannte weniger die Kunst als den Aberglauben und die Götzendienerei.

Die grosse Bewegung der Geister im dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, die Zeit der Wiedergeburt, des Wiederauflebens der Wissenschaften, die fortwährende Agitation der Ideen, welche auf die bisherige Starrheit folgte, die Zeit, in welcher man anfing, das Wesen der freien Forschung, der bürgerlichen Freiheit, der Menschenwürde zu begreifen, erzeugte endlich auch die Freiheit und die Individualität des Künstlers wieder. Was Nikolaus von Pisa zuerst für die Bildhauerkunst that, das that Giotto bald nachher für die Malerei. Er ging weiter als sein Lehrer Cimabue. *Per dono di Dio*, wie Vasari sagt, warf er die sclavische Nachahmung der Byzantiner von sich und wählte seine Modelle in der Natur; er verliess das Symbol und das Dogma um der individuellen Schöpfung aus der Idee, aus der eigenen Seele willen. Mit ihm durchbrach die Kunst zuerst siegreich den starren Glauben, mit seinen Nachfolgern wuchs ihre Herrschaft, und mit Raphael wurde sie bei der Behandlung religiöser Stoffe allmächtig. Man vergleiche nur die *Madonna della Sedia* mit den byzantinischen Madonnen, man erinnere sich daran, dass der Schüler des skeptischen Perugino im päpstlichen Palaste zu Rom „die Schule von Athen“ der „Disputa“ gegenüber aufzustellen wagte, und man wird gestehen, dass die Inquisition den Maler eben so gut hätte vor Gericht ziehen können, wie den Freigeist, der die Autorität der heiligen Schrift nicht anerkennen wollte. Leonardo, Tizian, Correggio waren noch weniger ängstlich und nahmen mit vollen Händen ihre Stoffe aus der Mythologie und aus der Profan-Geschichte. Die Freiheit der Kunst war vollständig errungen.

Die Musik bietet in ihrer Geschichte dieselben Erscheinungen dar; zuerst hieratische Starrheit oder unumschränkte Herrschaft des Dogma's, dann die Empörung der Kunst, ihr Freiwerden und ihre vollständige Entwicklung in der Freiheit.

Der Gregorianische Kirchengesang (*Cantus firmus, Cantus planus, plain-chant*) wurde vom Papste Gregor um das Ende des sechsten Jahrhunderts eingeführt. Ohne Zweifel war auch dieser Gesang, wie jede Kunst seit der Zeit, dass Konstantin Rom nach Byzanz versetzt hatte, ursprünglich von dorther herüber gekommen; jedenfalls war dort der Gesang des heiligen Andreas („der grosse Canon“ — noch jetzt in der griechischen Kirche) schon lange vorher gebräuchlich. Vielleicht dürfte sich in dem letzteren noch die deutlichste Spur von altgriechischer Musik finden. Wie dem auch sei, der Gregorianische Gesang war durch die päpstliche Einsetzung ein Glaubens-Artikel geworden und herrschte unverändert eben so wie die hieratische Malerei der Byzantiner fort bis zur Zeit der Wiedergeburt, so dass der Canon des heiligen Andreas gerade dieselbe Stelle einnahm und dieselbe Rolle spielte, wie die Madonna des heiligen Lucas in der Malerei.

Wenn aber die Bildhauerkunst durch die pisanische Schule der Malerei auf der Bahn der Befreiung, die ihr nachher die florentinische Schule brachte, vorausging, so eilte die Malerei der Musik weit voraus, da diese die Letzte auf dem Wege zur Freiheit, zur künstlerischen Entwicklung und zum Fortschritte war. Es bedurfte fast eines Jahrtausends seit der Einführung des Gregorianischen Gesanges bis zu dessen Entthronung durch die wahre Tonkunst. Zwar erfand der Mönch Guido von Arezzo im eilften Jahrhundert eine Schrift für die unvollkommene Tonleiter, allein das brachte die Musik als Kunst nicht weiter.

Digitized by Google

Als im vierzehnten Jahrhundert der grosse Giotto, Maler, Bildhauer, Architekt, Mechaniker, Künstler in Mosaik und Miniaturen, Meister und Muster in allen Künsten seiner Zeit, sich von der Nachahmung der Griechen losriss, als seine Composition lebensvoller, seine Zeichnung einfach und naturgetreu wurde, als er das Colorit durch mehr Wahrheit und Leben in den Farben bereicherte, die vergessene Kunst des Portraitmalens wieder weckte, und zuerst wagte, Verkürzungen darzustellen und die Gesetze der Perspective zu erforschen — mit Einem Worte, als er den Ausdruck gefunden, diese höchste Eigenschaft der Kunst: auf welchem Standpunkte war da die Musik? Immer noch eingeschnürt in das Wickelband des Gregorianischen Gesanges.

Erst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts fing man an, nicht diesen Gesang zu ändern, sondern ihn zu zerlegen, canonisch zu behandeln, mit gesuchten und geschmacklosen Verzierungen zu versehen, mit scholastischen Spitzfindigkeiten, die so weit gingen, dass der Name *Musicus argutissimus* der höchste Ehrentitel war. Erst mitten in der Blüthe des goldenen Zeitalters der Malerei, zur Zeit von Leonardo, Raphael, Tizian, Correggio in Italien, von Albrecht Dürer, nach van Eyk und Memling in den Niederlanden, führte Luther seine Choräle bei den Gemeinden ein, die durch die Reformation entstanden, entzog auf diese Weise die Tonkunst der römischen Herrschaft, machte sie frei und volksthümlich. „Eine neue Mutter des Geschlechts der Menschen", sagt Michelet, „war auf die Welt gekommen: die grosse Zauberin und Trösterin, die Tonkunst, war geboren."

Ein halbes Jahrhundert nach Raphael's Tode erschien Luigi von Palestrina, ein Zögling Luther's durch seinen Lehrer Goudimel*), reformirte unter dem Papste Marcellus die Musik in der Sixtinischen Capelle, gab dem Kirchengesange seinen wahren Charakter und hob ihn zu seiner ganzen Grösse und Würde empor. Endlich, als die Schule der Caracci noch allein gegen den Verfall der Malerei ankämpfte, die sich aus Italien nach den Niederlanden, Spanien und Frankreich flüchtete, schuf Monteverde durch die Erfindung oder, wenn man will, durch die Anwendung des Septimen-Accords, so wie Giotto in der Malerei, den Ausdruck in der Musik und wurde dadurch Begründer des musicalischen Drama's, der Oper.

Das merkwürdige Vorauseilen der Malerei vor der Musik während des ganzen Kreislaufes der Künste, oder vielmehr aller menschlichen Dinge — Entstehung, Entwicklung, Fortschritt, Rückschritt und Verfall —, zeigt sich besonders auch im achtzehnten Jahrhundert. Italien, Spanien und die Niederlande sind für die Malerei erschöpft, sie haben auch nicht Einen Nachfolger von Raphael, Murillo, Rubens und Rembrandt. Im ganzen Süden bewahrt nur noch der Deutsche Raphael Mengs in Werk und Schrift einen schwachen Abglanz der grossen Schulen, während im Norden ein anderer Deutscher, Ernst Dietrich, der überrheinische *Luca fa presto*, seine immerwährenden und allgemeinen Pasticcio's zu den Porcellan-Malereien des van der Werff hinzufügt. Frankreich, verwais't nach dem Verluste von Poussin, Claude, Lesueur, Lebrun, hat nur noch Genre-Maler, Watteau, Boucher, Greuze, Chardin, Vernet, welche die despotische Schule von David vielleicht zu sehr herabgesetzt hat, die aber freilich eine andere Laune des Geschmacks höher, als sie es wohl verdienten, gehoben hatte. Diese allgemeine Armuth des achtzehnten Jahrhunderts hat man erklären wollen, wie folgt: „Die Kunst lebt von Gefühl und Phantasie: das achtzehnte Jahrhundert gab sich aber ganz und gar der Analyse, der Wissenschaft, der Kritik, der Philosophie anheim." — Aber wie? Lebt denn die Tonkunst nicht auch und mehr als die Malerei von Gefühl und Phantasie? Nun, gerade in der Zeit der Ermattung der plastischen Künste nahm sie ihren vollständigsten und herrlichsten Aufschwung! Das achtzehnte Jahrhundert ist ihr goldenes Zeitalter, ihm gehören in Italien Marcello, Scarlatti, Porpora, Pergolese, Cimarosa, der starb, als Rossini geboren wurde, an, und in Deutschland Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, deren Nachahmer Beethoven war, ehe sein eigenthümlicher Genius die Schwingen entfaltete. So wie Galilei's Geburt in dem Todesjahre Michel Angelo's Italien verkündete, dass die Wissenschaft an die Stelle der Kunst treten würde, so tröstete die wunderbare Blüthe der Tonkunst im Süden und Norden das Menschengeschlecht über das allgemeine Sinken der Malerei.

Das sind die ersten Grundzüge zu einer Parallele der beiden Künste, die historischen: dieselbe Entwicklungs-Geschichte in verschiedener Zeit. Aber wenn diese Geschichte am Ende zu sein scheint, wenn beide Künste, frei und vollkommen, ihre Höhe erreicht haben, kann man

*) Wenn der Herr Verfasser den Luigi von Palestrina „einen Zögling Luther's" nennt, so ist dabei „mittelbar, dem musicalischen Geiste und der musicalischen Richtung nach," zu verstehen; denn Claude Goudimel, dessen Musikschule in Rom Palestrina besuchte, war der protestantischen Lehre zugethan, ging später zu der reformirten Kirche über und wurde in der Bartholomäusnacht 1572 zu Lyon ermordet. Sein vorzüglichstes Werk sind die Psalmen, der Text in gereimten Versen von Clement Marot und Theodor Beza, vierstimmig (Paris, 1562, 1565); sie werden eben so wie mehrere Choräle von ihm noch heute in den protestantischen Gemeinden von Frankreich gesungen, auch in Deutschland, übersetzt von Ambros. Lobwasser (z. B. „Herr Gott, Dich loben alle wir" — „Wenn wir in höchsten Nöthen sind" u. s. w.). Sein unmittelbarer Lehrer ist wahrscheinlich Josquin gewesen. Die Red.

Digitized by Google

dann ihre Vergleichung in anderer Beziehung nicht weiter fortsetzen? Wir wollen es versuchen.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Niemann vom k. Hoftheater zu Hannover hat am Mittwoch Abends hier den Eleazar in Halévy's „Jüdin" gegeben. Das Publicum zollte dem meisterhaften Gesange und Spiel des genialen Künstlers durch Applaus und wiederholten Hervorruf enthusiastische Anerkennung. Die Aufführung war im Ganzen eine recht gute.

Herr Musik-Director Gustav Flügel, bisher Lehrer der Tonkunst an dem k. Schullehrer-Seminar zu Neuwied, ist unter dem 13. d. Mts. zum königlichen Schloss-Organisten in Stettin ernannt und wird sich dem Wunsche des hochwürdigen Consistoriums gemäss „möglichst bald" dahin begeben. Wir wünschen ihm von Herzen Glück zu dieser Ernennung, die ihm einen seinem Wissen und Können entsprechenden Wirkungskreis sichert und ihn mit Einem Male Verhältnissen enthebt, die in vieler Hinsicht nichts weniger als angenehm waren. Das „Möglichst bald" wird er gewiss, so viel an ihm liegt, zu verwirklichen suchen.

** **Barmen.** Die diesjährige Saison ward durch ein Concert beschlossen, welches das Interesse aller Musikfreunde im höchsten Grade in Anspruch nahm; es war das Concert des Fräul. Marie Mösner, deren glänzende Virtuosität auf der Harfe hier wie überall die grösste Anerkennung fand und zu wahrem Enthusiasmus hinriss. Besonderes Interesse gewährte auch die Vorführung der Gade'schen Ouverture, „Nachklänge von Ossian", deren Aufführung so selten zu ermöglichen ist, weil die Besetzung der Harfen-Partie hierorts allzu grosse Schwierigkeiten bietet. Ausserdem hörten wir die *D-dur*-Sinfonie von Haydn, so wie einige Gesanges-Vorträge von Fräul. Hermine Mann, und einige Clavier-Vorträge von Herrn Musik-Director Reinecke, welch Letzterer auch die Orchesterwerke leitete. — Was die fünf Abonnements-Concerte dieses Winters und das Benefiz-Concert des Herrn Reinecke anlangt, so erlaube ich mir, Ihnen folgende kurze Uebersicht des Gebotenen zu geben. Es kamen an Chor-Gesangwerken zu Gehör: „Samson" von Händel, *Requiem* von Cherubini, zwei Cantaten aus dem Weihnachts-Oratorium von Bach, Scenen aus „Orpheus" von Gluck, Finale aus der „Lorelei", Hymne für Sopran-Solo und Chor, und Lieder von Mendelssohn, *Et incarnatus* aus der *H-moll*-Messe von Bach, *Ave Maria* von Reinecke und „Nachtgesang im Walde" für Männerchor von Fr Schubert. Von Instrumentalwerken hörten wir: Sinfonie Nr. 3 und G und Septett von Beethoven, Sinfonie von Reinecke, Ouverture zur Vestalin von Spontini und zur Zauberflöte von Mozart, Jubel-Ouverture von Weber. Die Instrumental-Soli bestanden zumeist aus Clavier-Vorträgen: Concert für drei Flügel von J. S. Bach (die Herren Schmitz, Michels und Reinecke), Concert in *C-moll*, *G-dur* und Phantasie mit Chor von Beethoven und Concertstück in *F-moll* von Weber (sämmtlich vorgetragen von Herrn Musik-Director Reinecke). Ausserdem erfreute Herr Seiss durch den Vortrag einer Romanze von Beethoven und Caprice von David. Als Gesang-Solisten traten auf: Fräul. Dannemann aus Elberfeld, Fräul. Mann von hier, Fräul. Wolfel aus Aachen, Fräul. Schreck aus Bonn, Herr Göbbels aus Aachen und einige geehrte Dilettanten. Wie in früheren Jahren, so veranstaltete Herr Musik-Director Reinecke auch in dieser Saison in Gemeinschaft mit den Herren Seiss und Jäger vier Soireen für Kammermusik und führte uns folgende Werke in denselben vor: Trio (*C-dur*) von Haydn, Sonate für zwei Flügel von Mozart (die Herren Reinecke und Michels), Trio, *Es-dur* (Nachgelassenes Werk), Op. 1, *G-dur* und *C-moll*, Op. 70 in *D-dur*, Op. 97 in *B-dur* und Sonate Op. 47 für Pianoforte und Violine von Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine von J. S. Bach, Nocturno (Op. 148) und Trio in *Es-dur* von Fr Schubert, Variationen für Pianoforte und Violoncell von Mendelssohn, Trio (Op. 63, *D-moll*) von Robert Schumann, Serenade von Ferdinand Hiller und Variationen über ein Bach'sches Thema für Pianoforte allein von Carl Reinecke. — Erwähnen wir schliesslich noch, dass Herr Seiss zu Anfange des Winters ein interessantes, stark besuchtes Concert veranstaltete, in welchem derselbe Concerte von Rode und David und eine eigene Composition vortrug, und dass der Posaunen-Virtuose Nabich zwei Soireen veranstaltete, die jedoch nur spärlich besucht waren. Auch Flöten-Ritter hat Barmen in diesem Winter heimgesucht; es verlautet allerlei Fabelhaftes über dessen Soireen.

Die Berichte über die Händel-Feier am 14. d. Mts. aus verschiedenen Städten, z. B. Aachen, Frankfurt am Main u. s. w. müssen wir auf die nächste Nummer verschieben.

Ankündigungen.

Bei Carl Luckhardt in Kassel erschien so eben:

Bott, J. J., Op. 17, 3 Lieder für Tenor mit Begl. des Pianof. Nr. 1. Du bist so schön. 5 Sgr.

— — Op. 20, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Nr. 1. Gute Nacht. 5 Sgr. Nr. 2. Ein Vöglein sang. 7½ Sgr.

Eschmann, J. C., Op. 14, Frühlingsblüthen. Acht kürzere und leichtere Phantasiestücke für Pianoforte. Nr. 5. Landschaft. 10 Sgr. Nr. 6. Lustiger Frühling überall. 7½ Sgr. Nr. 7. Mein Frühling ist erblüht. 7½ Sgr.

— — Op. 33, Grillenfang. Acht kleinere Studien für Pianoforte. Nr. 4. Im Schilf. 10 Sgr.

Haeser, C., Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. der Guitarre. Frühlings-Toaste. Ständchen. Da drüben. 5 Sgr.

Schumann, R., Op. 102, Fünf Stücke im Volkstone für Pianoforte und Violoncelle, arrang. für Pianoforte a 4 mains von F. G. Jansen. 1 Thlr. 10 Sgr.

Sennai, G., Neues Tanz-Album für Pianoforte. 1 Thlr.

Spohr, L., Op. 97, Hymne an die heilige Cäcilia. Clavier-Auszug. Solo- und Chorstimmen. 1 Thlr. 17½ Sgr.

— — Op. 139, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Ständchen. 5 Sgr. Nr. 2. Ständchen. 7½ Sgr. Nr. 3 Jägerlied. 7½ Sgr. Nr. 4. Lied. 10 Sgr. Nr. 5. Was mir wohl übrig blieb. 5 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 18. **KÖLN, 30. April 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Malerei und Musik. (Schluss.) Von Louis Viardot. — Die Händel-Feier am 14. April 1859. 1. In Aachen. Von L. B. 2. In Frankfurt am Main. Von —nn. 3. In Paderborn. — Das verlorene Paradies. Oratorium von Anton Rubinstein. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gastspiel von Fräul. Frassini-Eschborn, Letzte Soiree für Kammermusik — Hannover, Wohlthätigkeits-Concert, Schneider's Weltgericht).

Malerei und Musik.

(Schluss. S. Nr. 17.)

Die griechischen Künstler hatten allerdings den Menschen zum Gegenstande ihrer Studien und Werke genommen, aber mehr den äusseren Menschen, wenn man so sagen kann, als den inneren, mehr die Glieder, Muskeln und Stellungen, als den Ausdruck der Leidenschaften in den Gesichtszügen. Die Italiäner des Zeitalters der Wiedergeburt nahmen den ganzen Menschen, den physischen und moralischen, zum Stoffe. Sie studirten ihn als Anatomen und als Philosophen, der Stellung und der Haltung fügten sie den Ausdruck des Gefühls und der Leidenschaft hinzu, sie gaben dem Körper Seele. Dies scheint mir, wenn ich nicht irre, der Fortschritt der Neueren vor den Alten zu sein. Späterhin gingen sie noch weiter: sie nahmen nicht bloss den Menschen, sie nahmen die ganze Natur zum Vorbilde. Erde, Meer, Thiere, Pflanzen, Früchte und Blumen, das Unbelebte wurde Gegenstand der Copie und sogar der Composition.

In der Musik sehen wir eine analoge, ich möchte sagen: identische, Thatsache. Die Musik tritt nach ihrer Befreiung aus der Kirche nicht bloss in das öffentliche Leben und auf die Bühne, sondern sie strebt, je mehr neue Instrumente zur Unterstützung und Nachahmung der menschlichen Stimme aufkommen, danach, sich von diesem ursprünglich nothwendigen Bedarf der menschlichen Stimme loszusagen; sie öffnet sich ein neues, freies Feld, eine unbegränztere Laufbahn, die Instrumentation. Als Ruysdael's Landschaften, van der Velde's Marinen, Paul Potter's Herden, van Huysum's Blumen u. s. w. mit Ehren in die Malerei aufgenommen wurden, drangen in der Musik Bach's Fuge, Scarlatti's Sonate, Haydn's Quartett, endlich Beethoven's Sinfonie durch.

Wenn man sich auf die Thatsachen der historischen Entwicklung stützt, so kann man, wie ich glaube, Folgendes aufstellen: die Geschichtsmalerei, die heilige und die profane, in welcher die menschlichen Leidenschaften und Gefühle die erste Stelle einnehmen, die Natur nur ein Schauplatz für die Dramen der Menschheit und eben deswegen die Zeichnung die Hauptsache ist, entspricht der Vocalmusik, der heiligen und der profanen, der dramatischen und Ausdrucks-Musik, in welcher die Melodie den ersten Platz behauptet. Die Genre-Malerei [dieses Wort muss, wie der Zusammenhang zeigt, im weitesten Sinne genommen werden, so dass es das ganze Gebiet der nicht geschichtlichen Malerei begreift], in welcher der Mensch nur ein Theil der gesammten Natur und die Malerkunst, freier und fesselloser, mehr sich selbst genug ist, so dass darin die Eigenschaft der Farbe das herrschende Element wird, entspricht der Instrumentalmusik, in welcher der Ausdruck der menschlichen Leidenschaften vor der individuellen Phantasie des Tondichters zurücktritt, die Tonkunst unabhängiger von Bedingungen, Banden und Regeln wird, und die Harmonie hervortritt vor der Melodie.

So lässt sich denn auch der gewöhnliche Vergleich zwischen Melodie und Zeichnung, zwischen Harmonie und Farbe erklären. Die Melodie ist eine verständige Reihe von Tönen: die Zeichnung eine verständige Reihe von Linien und Umrissen; die Harmonie ist eine in gleicher Zeit vorhandene Mischung von übereinstimmenden Tönen: die Farbe eine Mischung von übereinstimmenden Nuancen. Spricht der Musiker von „melodischer Zeichnung", so spricht der Maler von „Ton der Farbe", ein Beweis, dass die Verwandtschaft beider Künste sogar in die Sprache übergegangen ist. Man betrachte dazu, wie der Süden und der Norden die beiden Künste aufgefasst haben.

Im Süden, in Italien und Spanien, scheint die Malerei die menschliche Action nicht entbehren zu können; eben so wenig kann dort die Musik der menschlichen Stimme und der menschlichen Stellung und Haltung entbehren — die Malerei ist Geschichte oder Portrait, die Musik Gesang

Digitized by Google

oder Tanz. Im Norden, in Deutschland und den Niederlanden, macht sich die Malerei ohne Unterschied an alle Gegenstände der Natur und kann sogar den Menschen ganz entbehren; die Musik verschmäht die menschliche Stimme und die Gliederbewegung im Tanze und tritt in das gränzenlose Gebiet der Instrumentalklänge. Rembrandt und Beethoven, zwei Coloristen, sind in den Rheinlanden geboren; Giotto und Palestrina, zwei Zeichner, im Herzen von Italien. Und wenn Mozart, gewisser Maassen halb ein Deutscher und halb ein Italiäner durch seine Geburt im Salzburgischen, seine Studien und Reisen dies- und jenseits der Alpen, und durch seine Werke für Theater und für Orchester und Kammermusik, alle Gattungen der Tonkunst angebaut und Melodie und Harmonie zu vollkommener Gleichberechtigung und Gleichstellung gebracht hat, so kann man sagen, dass er durch Zeichnung und Ausdruck in seiner Vocalmusik Raphael, und zugleich durch Farbe, Durchsichtigkeit und Universalität in seinen Instrumental-Compositionen etwa Albert Cuyp ist*).

Ich muss jedoch sehr bitten, aus dem Gesagten nicht etwa zu folgern, dass ich auch nur in Gedanken die Harmonie von der Melodie, die Farbe von der Zeichnung trenne. Die Musik und die Malerei können natürlich nur durch die unauflösliche Verbindung von je beiden Elementen bestehen. Ich rede nur von dem mehr oder weniger hervortretenden Antheil des einen derselben in der Kunst der verschiedenen Nationen und Gattungen. Auch wünsche ich nicht missverstanden zu werden, wenn ich sagte, dass in der aussergeschichtlichen Malerei und in der Instrumentalmusik der Mensch verschwinde. Dies trifft nicht den subjectiven Menschen, das Subject, wie man in Deutschland sagt, welches componirt, erfindet, schafft. Dieser Mensch ist in allen seinen Werken, und ich zweifle keinen Augenblick daran, dass Ruysdael mit seiner ganzen Seele bei dem Malen einer Landschaft gewesen, eben so wie Raphael bei dem Malen einer Madonna, wie Mozart beim Don Juan, wie Beethoven ganz und gar bei der *C-moll*-Sinfonie. Ich spreche oben vom objectiven Menschen, dem sicht- und greifbaren; ich sage nur, dass in Ruysdael's Landschaft kein menschliches Drama, wie in einem historischen Gemälde, und dass in Beethoven's Sinfonie keine menschliche Rolle wie in der Oper ist.

— — — Wenn wir in Musik und Malerei die Aehnlichkeit der historischen Entwicklung, nur dass die Malerei der Musik stets vorgeeilt ist, des nationalen Einflusses u. s. w. beobachtet haben, so kommen wir doch am Ende auf eine Verschiedenheit in der neueren Entwicklungs-Periode beider Künste. Sie geht aber allein aus einer zufälligen Thatsache, der Geburt eines einzelnen Menschen, hervor und ist eben dadurch ein Beweis mehr dafür, dass, gewisser Maassen im Gegensatze der allgemeinen Gesetze, gewisse Individuen ein bedeutendes Gewicht in die fortschreitende Entwicklung der Menschheit legen.

Mozart vereinigte, wie Ulibischeff sehr richtig sagt, die beiden grossen Ströme der Musik, den italiänischen und den deutschen, in einen gemeinsamen See; aber beim Wiederherausströmen nach Mozart's Tode trennten sie sich von Neuem. Der deutsche schuf sich eine neue Bahn durch Beethoven, auf den Weber, Meyerbeer und Mendelssohn folgten; der italiänische durch Rossini, nach welchem Bellini, Donizetti und Verdi auftraten.

Dieselbe interessante Erscheinung findet sich nicht auf dem Gebiete der Malerei. In Italien und Deutschland hatten die zwei Musikströmungen nicht nur einen parallelen, sondern auch einen gleichzeitigen Lauf gehabt, als Mozart erschien. In der Malerei hingegen waren die Schulen des Südens und des Nordens zu tief durch Zeit und Geschmack getrennt; ihr beiderseitiger Schritt war zu ungleich, sie hatten beide ihr goldenes Zeitalter in zu weit aus einander liegenden Epochen, als dass sich in Einer derselben ein Universal-Genie hätte erheben können, um sie einander zu nähern und in einander zu verschmelzen. Allerdings, wie Mozart die Musik war, so war auch Raphael die Malerei, aber nur die seines Landes und seiner Zeit. Konnte er die realistische oder vielmehr pantheistische Kunst kennen oder auch nur ahnen, welche ein Jahrhundert nach ihm die protestantischen Niederländer, die Landsleute von Spinoza, schaffen sollten? Rubens allein, der die glänzende Krone der Epoche war, in welcher die niederländische Kunst sich durch die Nachahmung der italiänischen ver-

*) Könnte man nicht die Vergleichung der Künste, aller Künste vielleicht, noch weiter ausdehnen und ihre Aehnlichkeit nach Hegel's Idee bis zur Identität erheben? Wie es in den Naturwissenschaften durch die vergleichende Anatomie und Physiologie anerkannt worden, dass es in der ganzen Stufenleiter des Lebendigen, vom Zoophyten bis zum Menschen, im Grunde nur Eine Form, nur Einen Typus, nur Ein allgemeines Muster des Lebens, so zu sagen nur Ein Wesen gibt, sollte es nicht eben so anzuerkennen sein, dass alle Künste, die durch Linien, Umrisse, Farben und Töne sich gestalten, die, aus der Seele kommend, durch die Vermittlung der äusseren Sinne des Gesichtes und des Gehörs in die Seele dringen, eigentlich nur Eine und dieselbe Kunst sind, die Offenbarung des Schönen? Gebraucht man nicht in allen Sprachen das Wort Kunst für die Totalität der Künste? Man würde dann schliesslich auf das Universalgesetz der physischen und moralischen Natur kommen, auf die Mannigfaltigkeit in der Einheit: Mannigfaltigkeit der Künste in der Einheit der Kunst; Mannigfaltigkeit der Gattung, des Stils, der Manier und des Geschmacks in der Einheit Einer Kunst; endlich in jedem besonderen Kunstwerke Mannigfaltigkeit des Einzelnen in der Einheit des Ganzen. Anm. des Verf. [Wenn auch nicht neu, doch jedenfalls vernünftiger, als die Idee der „Allkunst" im Kunstwerke der Zukunft.]

Digitized by Google

jüngte, hätte sich versucht fühlen können, an die grosse Aufgabe der Verschmelzung beider Malerschulen zu gehen. Er hat sie erkannt, er hat sie angestrebt, aber gelös't hat er sie nicht.

Auch Frankreich konnte trotz seiner geographischen Lage inmitten beider Länder und trotz seines Eklekticismus in Sachen des Geschmacks diese schöne Rolle nicht übernehmen. Allerdings hatte es alle Formen, alle Stile des Südens und Nordens sich angeeignet, es hatte beide Gattungen der Malerei aufgenommen und cultivirt, und lieferte Operamusik für die Stimmen und Kammermusik für die Instrumente (?). Aber unglücklicher Weise konnten Poussin, Claude, Lesueur selbst sich nur aus Italien für ihre Kunst Begeisterung holen; Rubens und seine Schule waren eben erst entstanden und Rembrandt noch nicht geboren. Und wahrlich, weder aus den prunkenden, hohlen Maschinen Lebrun's und Jouvenet's, wie sie der Gott in Versailles nach seinem Bilde haben wollte, noch aus den kleinlichen Darstellungen der Ausgelassenheit, die zur Zeit der Pompadour Mode waren, noch aus den Gemälde-Statuen, die zur Kaiserzeit auf Tagesbefehl in den Casernen zur Schau kamen, konnte sich ein Genie erheben, das im Stande gewesen, Zeichnung und Farbe, Idee und Effect in vollkommenes Gleichgewicht zu setzen, zwischen Geschichte und Genre, zwischen dem Menschen und der Natur, zwischen dem Idealen und Realen einen glücklichen Vertrag zu Stande zu bringen, Raphael und Rembrandt zu vermählen. Es war der Welt nicht beschieden, ein zweites Wunder, einen Mozart für die Malerei, hervorzubringen.

Soll ich nun die Vergleichung zwischen Malerei und Musik bis auf die Gegenwart fortsetzen? Soll ich zeigen, wie man trotz so vieler schönen Talente, so vieler edelmüthigen Anstrengungen, so vieler hervorragenden Werke, so vieler mit Recht berühmten Namen leider den allgemeinen Verfall der Kunst dennoch befürchten, ja, vielleicht wahrnehmen kann? Soll ich sagen, welche unabwendbare Uebel an allen Künsten nagen? Einerseits Erschöpfung des Stoffes und der Form und mühsames Streben nach unmöglich gewordener Originalität; andererseits der gänzliche Mangel an starken Traditionen und strenger Schule und die maass- und zügellose Geltendmachung der Persönlichkeit; dann die krasse Gewinnsucht, anstatt des Strebens nach Ruhm, so dass die Kunst Industrie und Handel geworden ist; das fortwährende Sinken des Geschmacks des grossen Publicums, der sich um so mehr zu verschlechtern scheint, je breiter er sich unter den verschiedenen Schichten der Gesellschaft ausdehnt, der Kupferstiche und Steindrücke den Gemälden, Statuetten den Bildsäulen, die Romanze und das Lied dem Oratorium vorzieht; die seltsamen Gegensätze und Widersprüche, die eine Uebergangs-Periode wie die unsrige darbietet; Glauben und Unglauben, Hoheit und Niedrigkeit, grosse Leidenschaften und bässliche Begierden, Unkunde der Rechte und Vergessenheit der Pflichten, endlich der allgemeine Mangel an Treue und Glauben, die Anarchie der Geister und Herzen, welche die Gesellschaft nicht zur Ruhe kommen lässt und ihre Plage ist? — Nein, diese Aufgabe ist zu peinlich und zu häkelig. Freilich steht es Jedem frei, mit Hamlet auszurufen: „Traurig, traurig, traurig!“ — aber wer will es sich anmaassen, den Stein auf seine Zeit zu werfen? das Anathema über sie auszusprechen, ohne das ruhigere und gesundere Urtheil der Nachwelt zu kennen? Wir treten, so scheint es, auf eine Gränzscheide, wir leben unter den Zuckungen einer endigenden und den Wehen einer beginnenden Welt. Warten wir es denn, wo nicht mit Geduld, so doch mit Resignation ab, ob ein neues Ideal sich aus einer verjüngten Welt erhebe und neue Künste erzeuge, deren harmonische Uebereinstimmung die Zukunft entwickele.

Paris. (*Gaz. des Beaux-Arts.*)

Louis Viardot.

Die Händel-Feier am 14. April 1859.

1. In Aachen.

Es liess sich erwarten, dass in mehreren deutschen Städten am 14. April eine Erinnerungsfeier an Händel veranstaltet werden würde, als an dem Tage, an welchem vor hundert Jahren der alte erblindete und dennoch rastlos schaffende Meister seinen grossen Geist aufgab.

In Aachen brachte das Fest-Concert eine sehr gelungene, in Chor und Orchester präcise und schwungvolle Aufführung des „Judas Maccabäus“, bei welcher die ganze Zahl der Mitwirkenden, zwischen 3- bis 400 Personen, mit Ausnahme einiger Bässe im Orchester, nur aus den in Aachen selbst vorhandenen Kräften bestand. Die Chöre waren sehr gut einstudirt, und Herr Musik-Director Wüllner leitete das Ganze mit grosser Sicherheit, Energie und Feuer, wesshalb wir ihm denn auch keinen argen Vorwurf daraus machen wollen, dass die Tempi zuweilen etwas zu schnell für den Riesenschritt Händel's sein mochten, der, auch wenn man ihm Zeit lässt, doch ans Ziel kommt und dann noch tiefere Spuren seines Eindruckes hinterlässt. So wie der Chor, dessen Bassisten etwas höher gestellt sein konnten, unsere Hochachtung verdient, so hat auch das Orchester die vollsten Ansprüche auf unbedingte Anerkennung seiner Tüchtigkeit. Herr Concertmeister Fritz Wenigmann, Dirigent des städtischen Bad-Or-

[*]

Digitized by Google

chesters, ist uns schon von Bonn her als ein ausgezeichneter Vorgeiger und Anführer des Orchesters bekannt und bewährte sich auch in diesem Concerte sehr wirksam als solcher. Das ganze Streich-Quartett war vortrefflich, was wir von den Clarinetten hörten, bekundete einen schönen weichen Ton, und die Trompeten haben wir lange nicht so gut gehört. Das ist der musicalische Segen, den die feste Besoldung eines städtischen Orchesters bringt!

Die Solo-Partieen waren gut, zum Theil glänzend besetzt. Herr Schneider führte die heroische Partie des Judas Maccabäus so kräftig und feurig aus, dass wir fast darüber erstaunten, da wir ihn noch nie in einer Aufgabe dieses Charakters gehört hatten. Fräulein Eschborn-Frassini lös'te die für sie als brillante Opernsängerin schwierige Aufgabe der Sopran-Partie im Allgemeinen zu grosser Befriedigung der Kenner und unter rauschendem Applaus des Publicums. Würdig stand ihr eine Dilettantin aus Aachen, Frau P. D., zur Seite, eine schöne Altstimme, bei der man eine frühere künstlerische Bildung durchhörte. Herr Göhhels hatte, wie immer, höchst gelungene Momente, in denen seine schöne Stimme recht zur Geltung kam, aber er blieb sich nicht gleich. Ausgezeichnet gut sang er in der Reunion nach dem Concerte einige Lieder. Herr Hill-Malapert aus Frankfurt am Main, durch seine Leistungen im Rühl'schen Verein u. s. w. dort vortheilhaft bekannt, sang den Simon recht brav; seine wohllautende, nur nicht gleichmässig ausgebildete Stimme machte sich recht wirksam, und der Vortrag der Arien brachte ihm lebhaften Beifall.

Die ganze Aufführung gab uns den Beweis einer immer gedeihlicheren Blüthe der musicalischen Zustände in Aachen. Die engere Verbindung der Kräfte, z. B. des Chors des Concert-Vereins und der Liedertafel, wird die schönsten Früchte tragen. Von der grossen Theilnahme des Publicums gab das auf allen Plätzen gefüllte Theater, die Aufmerksamkeit und die durch die guten Leistungen zu häufigem Applaus der Soli und Chöre angeregte Lebhaftigkeit des Publicums das erfreulichste Zeugniss. Herr Wüllner muss in solchen Erfolgen (auch „Josua" wurde diesen Winter aufgeführt) den schönsten Lohn für seine Thätigkeit für die Kunst und für die classischen Meisterwerke derselben sehen. L. B.

2. In Frankfurt am Main.

Der frankfurter Cäcilien-Verein beging die Säcularfeier des Todestages Händel's am 14. April mit Aufführung des Oratoriums „Israel in Aegypten". Es galt diese Aufführung zugleich als drittes Abonnements-Concert. Im ersten Concerte waren die vier ersten Theile des Weihnachts-Oratoriums von J. S. Bach zum ersten Male zur Aufführung gekommen, worüber wir bereits in diesen Blättern berichtet haben. Das zweite Concert, am 23. Februar, brachte die fünfstimmige Motette „Jesu, meine Freude" von J. S. Bach, das *Salve Regina* von Hauptmann, die Motette „Aus tiefer Noth" von Mendelssohn, „Auferstehn", eine neue, gediegene Composition von F. Messer, das Danklied von J. Haydn und ausgewählte Chöre und Soli aus „Die letzten Dinge" von Spohr. Es war dies ein so genanntes kleineres Concert ohne Orchester-Begleitung, in welchem der Chor sich durch vollendeten Vortrag zeigen konnte; namentlich das *Salve Regina*, ohne alle Begleitung vollkommen rein gesungen, machte einen unbeschreiblichen Eindruck. Mit grosser Liebe und Hingebung rüstete sich der Verein zur würdigen Feier des Gedächtnisstages seines grossen Meisters Händel, der mit Bach die Grundpfeiler bildet, auf denen sich der Verein erbaut hat. Da erst im vergangenen Jahre durch den Rühl'schen Verein der „Messias" zu vortrefflicher Aufführung gekommen war, und man gern eines der grossen, vorzugsweise als Chorwerke zu betrachtenden Oratorien, das lange nicht gehört worden war, möglichst vollständig und vollkommen bieten wollte, so wählte man „Israel in Aegypten" mit Lindpaintner's Instrumentirung. An Majestät und Mannigfaltigkeit der Motive kommt wohl kaum ein anderes Oratorium diesem bei, wesswegen ja auch, wie wir mit Genugthuung gelesen haben in „*The Handel commemoration festival*", das londoner Comite dieses Oratorium allein neben dem „Messias" zu vollständiger Aufführung bringen wird; und da die meisten Chöre Doppelchöre sind, so bietet es einem grossen, an Bach und Händel wohlgeschulten Vereine vortreffliche Gelegenheit, den ganzen Reichthum der Stimmmittel zu entfalten. Es liegt ein eigenthümlicher Zauber in diesem kolossalen Werke. Es verschmäht durchaus das dramatische Element (was eigentlich nur im Messias ebenfalls Statt findet); Personen treten nicht auf, es hält sich rein an die Darstellung der Bibel und ihre Schilderung des Auszugs (II. Mos., C. 15), und doch hält es den Hörer in höchster Spannung und verarbeitet in genialer Kraft und Klarheit die durch das Ganze durchgehenden beiden Haupt-Motive: Strafe und Untergang der Aegypter und Erhörung und Rettung der Kinder Israel. Nachdem das Tenor-Recitativ uns kurz den Stand der Dinge gegeben hat, schallt in gewaltigem Doppelchor das Hülfsgeschrei der geknechteten Israeliten empor zum Throne Jehovah's. Erhörend sendet er ihnen Moses und Aaron, seine Diener, und alsbald beginnen die göttlichen Plagen, deren Schilderung die grossartigste Tonmalerei bildet, die uns bekannt ist. Der Gipfelpunkt ist hier in diesem ersten Theile der Chor, der, recitativisch beginnend, die Finsterniss schildert und dann in

Digitized by Google

drei grossen gegensätzlichen Motiven den Untergang der Erstgeburt und den gesicherten Auszug der Kinder Israels verkündet. Trockenen Fusses ziehen sie durchs Meer, ihre Verfolger verschlingen die rückkehrenden Wogen, und „Israel erkannte den Herrn und seinen Diener Mosen". So schliesst in erhabenem Hymnus der erste Theil.

Im zweiten Theile tritt das hymnische Element in den Vordergrund; die Schilderungen des Verderbens bilden nach Anleitung des biblischen Textes, gleichsam als Reminiscenzen, nur die Folie zu dem erhabenen Lobgesange der erretteten Israeliten; daher treten hier auch die Soli bedeutsamer hervor und bieten erwünschte Ruhepunkte für Ohr und Herz. Einen Gegensatz zu der gebetsinnigen, himmlisch-ruhigen Haltung dieser Soli zeigt nur das Bass-Duett und die Sopran-Arie, die beide nochmals das Versinken der Aegypter veranschaulichen, zwei Stücke von grossartigen Gedanken und bewundernswürdiger Factur, von denen namentlich das Duett: „Der Herr ist der starke Held", von grossen Stimmen gesungen, einen hinreissenden Effect hat. Der Schluss-Doppelchor, der den Inhalt des Ganzen nochmals zusammenfasst, möchte dem Hallelujah-Chor im „Messias" kaum nachstehen. Zum Orte der Aufführung hatte man die Paulskirche gewählt, eine nicht glückliche Wahl, da die Rotunde für die Akustik schlecht gebaut ist. Messer selbst, als Dirigent, obgleich im Mittelpunkte stehend, hörte sehr ungenügend und war daher in der Probe besonders nicht sicher, ob die Chöre präcis gingen. Ein grosser Theil der Zuhörer im Fond der Kirche hatte einen sehr verkümmerten Genuss, nur die im Mittel der äussersten Kreise Sitzenden hörten gut; ganz besonders aber auf der Empore schallte der Chor von über 200 Sängern in seiner ganzen Fülle und Pracht und liess kaum hier und da in den schnellen Tempi eine kleine Schwankung mit dem Orchester wahrnehmen. Auch die Soli waren, meist von Künstlern, gut besetzt. Leider aber war die Theilnahme des Publicums eine nicht grosse. England rüstet sich seit drei Jahren zur Händel-Feier und füllt eine ganze Woche mit den Productionen des deutschen Musik-Genius, und bei uns in der Heimat geht eine solche Feier, die ein Triumph deutschen Geistes sein sollte, fast spurlos vorüber. Ein Ball, eine Vorstellung Dawison's (das Theater kennt ja den Namen Händel nicht), eine erste Production der Kunstreiter und die Affen-Gesellschaft, die zur Messe gekommen, gestatten nicht, dass ein kunstliebendes Publicum von etwa 1000 bis 1200 Personen, der sechszigste Theil der Bevölkerung, dem erhabenen Meister seine Huldigung darbringt und sich selbst in der Theilnahme an seiner Säcularfeier zu ehren sucht. Die Matthäus-Passion von Bach wird in diesem Jahre nicht aufgeführt werden, dagegen wird der Cäcilien-Verein sie am Mittwoch vor Ostern in seinem Locale zur Erbauung der Mitglieder und Abonnenten singen und dann mit der grossen Messe von Cherubini in *D-dur* den Schluss seiner diesjährigen Concerte machen.

Den 20. April 1859. —nn.

3. In Paderborn gab der Musik-Verein im Saale des Harmoniegebäudes am 17. April ein ausserordentliches Concert „zur hundertjährigen Todesfeier Händel's". Aufgeführt wurde das Oratorium Samson. Die Partie der Dalila sang Fräulein Auguste Brenken vortrefflich, wie sie denn auch noch durch zwei Arien aus Mendelssohn's „Elias" und aus Marschner's „Hans Heiling" das Publicum zu rauschendem Beifall hinriss.

Das verlorene Paradies.

Oratorium von Anton Rubinstein, Text frei nach Milton*).

Nach einmaligem Anhören eines Werkes dieser Gattung in der von Herrn J. Helmesberger veranstalteten, am 6. April im Musikvereins-Saale zu Wien Statt gehabten Aufführung kann selbstverständlich von nichts Anderem die Rede sein, als von einer Skizze des empfangenen Gesammt-Eindrucks, von aufrichtiger Anerkennung der Schönheiten, die uns vorzugsweise aufgefallen, und von einer vorsichtig zurückhaltenden Hinweisung auf jene Stellen, welche uns als die absolut oder relativ schwachen Seiten des Werkes erschienen sind.

Der Eindruck, den Rubinstein's Oratorium, wie wir glauben, nicht auf uns allein hervorgebracht hat, war ein getheilter, und zwar nicht nur in dem Sinne, dass nicht Alles und Jedes darin in gleichem Maasse befriedigte, sondern, wie uns scheint, in Folge gewisser organischer Mängel, welche die Harmonie des Ganzen trüben. Ob diese Mängel von der Individualität des Componisten unzertrennlich sind, ob sie bloss dem ihm diesmal vorliegenden Stoffe anhaften, ist schwer zu entscheiden. Will man sich davon Rechenschaft geben, so stösst man auf mancherlei Zweifel und Bedenklichkeiten, die wir ohne weitere Anmaassung auf endgültige Entscheidung unseren Lesern vorlegen wollen. Nur sei zuvor noch bemerkt, dass die gute Seite des Oratoriums den musicalisch fühlenden Menschen mit ganz anderer Lebhaftigkeit „packt", als die meisten modernen Werke dieser Gattung. Nicht bloss ein bedeutendes Wollen und Kenntnisse mannigfacher Art sprechen sich darin aus, sondern es zeigt sich an vielen Stellen, und zwar in überwältigender Kraft und Lebensfülle, die Fähig-

*) Aus den „Wiener Recensionen", Nr. 15.

Digitized by Google

keit, Bedeutendes zu leisten, sich zu den höchsten Aufgaben kühn und glücklich emporzuschwingen.

Ob Rubinstein's (oder vielmehr Milton's) „Verlorenes Paradies" ein Oratorium sei? Wir wollen diese Frage wenigstens in so fern bei Seite lassen, als wir uns darauf beschränken, den Stoff an und für sich zu betrachten und zu sehen, was Rubinstein daraus gemacht hat.

Die Grundlage des Textes bildet der erbitterte Kampf der gefallenen Engel gegen Gottes Macht, ein Kampf, der in der ersten Abtheilung durch die Niederlage des bösen Princips nur scheinbar beendet ist, der vielmehr später indirect durch den Einfluss Satans auf das erste Menschenpaar wieder aufgenommen wird. Trotz dieses leitenden Fadens ist eine fühlbare Kluft zwischen der ersten Abtheilung und der zweiten entstanden. Jene hat dramatisches Leben, der Conflict tritt uns mit plastischer Entschiedenheit entgegen: es ist jener der ganzen Menschheit ureigenthümliche, der angeborene und vererbte Trieb der Empörung, der gegen das Princip der demüthig unbedingten Unterwerfung, des frommen und blinden Gehorsams ankämpft.

Rubinstein hat diesen Conflict als echter Sohn des neunzehnten Jahrhunderts aufgefasst und die tragische Grösse des empörten Engels in der Arie:

„Auf, ihr Geister,
Die ihr noch Freiheit
Flammend tragt in der kühnen Brust",

in hinreissend schwungvollen Tönen geschildert. Er verirrt sich hier in keiner Weise über die Gränze des Musicalisch-Schönen hinaus. Der darauf folgende Kampf der beiden Parteien ist mit jenen kräftigen Strichen gezeichnet, welche der Individualität Rubinstein's eigenthümlich sind, und welche er nur niemals missbrauchen sollte. Ob nicht in dem Kampfgewühl die beiden Parteien (musicalisch) schärfer gesondert auftreten könnten, vermögen wir nach einmaligem Anhören nicht zu entscheiden. Die kurze Sopran-Arie: „Wohl hat der Himmel den Sieg gewonnen", scheint uns nicht von Bedeutung. Dagegen sind die Klagen der Besiegten und die unheilverheissenden Drohungen Satans, so wie dessen Arioso mit Chor: „Schaurig walle heran", höchst charakteristisch.

Den Uebergang oder vielmehr die Einleitung zum zweiten Theile bildet die instrumentale Schilderung des „Chaos", in welcher der Componist, wie es scheint, seine Aufgabe stellenweise zu genau, zu wörtlich genommen hat. Es ist vollkommen unlogisch, das „Chaos", das Sinnbild der Disharmonie, musicalisch, d. h. harmonisch, ausdrücken zu wollen. Haydn hat sich tactvoll mit musicalischen Andeutungen dieses wenig reizvollen Weltzustandes begnügt. Die sonstige Concurrenz mit dem Altmeister in der zweiten Abtheilung, welche von der „Schöpfung" handelt, ist durch ganz verschiedene Auffassung der Hauptmomente glücklich umgangen worden. Die Verschiedenheit zeigt sich schon in der Anordnung des Textes, drückt sich aber noch weit bestimmter in der Musik aus. Auch hier ist der Stempel der vorgeschrittenen Bildung unserer Zeit gegenüber der gläubigen Einfalt und Demuth Vater Haydn's nicht zu verkennen. Als musicalisch bedeutend boten sich uns, nach dem Eindruck des Augenblicks zu urtheilen, in dieser Abtheilung folgende Nummern dar: nach Erschaffung des Firmamentes der Chor: „Klare Wölbung"; dann: „Rasende Wellen"; dann das lieblich-melodische: „Wie sich Alles mit Knospen füllt". Ferner der imposante Schluss des Chors an die Sonne von der Stelle an: „Sonnen-Entzünder"; die schöne Melodie an den Mond, wobei nur der Versuch, das Blinken der Sterne durch abgestossene Noten der Holzharmonie anzudeuten, nicht glücklich erscheint. Ob nach dem Vorhergehenden die Schilderung des „ersten Menschen" nicht eines bedeutenderen Ausdrucks bedurft hätte? Uns schien es so. Dagegen berührten uns wohlthuend durch ihre Einfachheit die Worte Eva's: „Dir gehör' ich an!" und der zweistimmige Satz: „Sieh, wir liegen hier im Staube". Diese Stimmung wird leider vor der Schluss-Fuge einiger Maassen gestört durch den unruhigen Ausdruck der zweistimmigen Stelle: „Führe du uns zum Verständniss".

Diejenigen, welche streng auf Trennung der einzelnen Kunstgattungen halten, werden diesen zweiten Theil als den eigentlich speciel oratorischen bezeichnen und vielleicht den ersten als zu „dramatisch" beanstanden. Jedermann aber wird zugeben, dass zwischen beiden Theilen, wenn auch ein religiös-moralischer, so doch kein künstlerischer Zusammenhang obwaltet. Dass dies nicht ohne Einfluss auf die Einheit der Composition bleiben konnte, leuchtet von selbst ein.

Der dritte Theil scheint uns der schwächste. Auch hier finden sich zwar, nur etwas weiter aus einander gerückt, Momente von besonderer Schönheit und Wirkungskraft. So das Terzett der Erzengel: „Herr der Welten"; der Schluss von Gottes Strafrede: „Doch lasst es ohne Trost nicht von euch geh'n"; der spätere dreistimmige Satz: „Nur genommen, nicht zerronnen", und der Beschluss des Ganzen durch die drei Erzengel-Stimmen. In allen übrigen Nummern scheint der Componist, dem immer schwächer werdenden Texte folgend, sichtlich zu ermatten. Doch möchten wir nicht dafür einstehen, dass nicht bei näherer Bekanntschaft mit diesen Nummern sich ein regeres Interesse einstellen würde.

Fassen wir das Gesagte und den empfangenen Eindruck nochmals zusammen, so tritt uns im „Verlorenen Paradies" ein ernstes, würdig gehaltenes, von schöpferi-

Digitized by Google

schem Talente zeugendes Werk entgegen, das Werk eines Mannes, dem es weder an musicalischer Erfindung, noch an den Ergebnissen mannigfacher Studien mangelt. In den Chören liegt viel Kraft und Schwung, und zwar nicht bloss durch Anwendung äusserlicher Effectmittel. Die Stimmführung und Instrumentirung scheint meistens natürlich, oft originel, immer interessant. Wenn dessen ungeachtet das Ganze als solches nicht den erwarteten durchgreifenden Eindruck hervorbringt, so liegt die Schuld vielleicht, wie schon bemerkt wurde, an jenem durch den Text veranlassten Mangel an Einheit, an organischer Verbindung der drei Abtheilungen unter sich, wohl aber auch darin, dass eine beträchtliche Anzahl kräftig rauschender Chöre in der zweiten Abtheilung fast nur durch ziemlich einförmige Recitative, nicht aber durch Arien oder längere mehrstimmige Sologesänge unterbrochen werden. Es verdient allerdings Lob, wenn die Solisten im Oratorium keine unberechtigt erweiterte Stellung einnehmen; man sollte sie aber doch nicht dermaassen vernachlässigen und sie auf die blosse Erzählung der Vorfälle beschränken, wie es Rubinstein hier gethan.

Um so mehr war man diesmal den Solisten, Frau Dustmann, Herrn Erl, Herrn Mayerhofer, dann den Fräulein Krauss, Lucca und Pollak, zu Dank verpflichtet für den Eifer, mit welchem sie sich der für sie nicht eben glänzenden Aufgabe widmeten. Herr Mayerhofer allein fand und benutzte die Gelegenheit, sich hervorzuthun. Durch seine verständige und begeisterte Auffassung und seinen klaren und kräftigen Vortrag, der musterhaft reinen und deutlichen Aussprache nicht zu vergessen, errang er dem Satan die lebhaftesten Sympathieen in der Zuhörerschaft. Was die Gesammt-Aufführung betrifft, so können wir, da wir das Werk nicht näher kennen, nur stellenweise ahnen, dass hier ein schwungvolleres Zeitmaass, dort eine feinere Schattirung wohlgethan hätte. Uebrigens hielten sich Chor und Orchester unter Herrn J. Helmesberger's Leitung gut genug, um eine im Ganzen befriedigende Aufführung möglich zu machen. Herrn Helmesberger gebührt jedenfalls die wärmste Anerkennung für die Einführung dieses Werkes in die wiener musicalische Welt. Diese Anerkennung sprach sich am Schlusse des Oratoriums in den Beifallsbezeigungen deutlich aus. Im Verlauf des Abends wurden zwar die meisten Nummern applaudirt, aber doch eigentlich nur der Chor: „Wie sich Alles mit Knospen füllt", mit der Lebhaftigkeit, welche so manche andere schöne Stelle in gleichem Maasse verdient hätte.— Die wiener Musikfreunde sind in diesem Winter um manche musicalische, die Concert-Verwalter aber um manche praktische Erfahrung reicher geworden. Seit Jahren geht durch alle hiesigen Zeitungen und durch alle musicalischen Kreise der Residenz die Klage über die stereotype Wiederholung der beiden Haydn'schen Oratorien, oder vielmehr über den Mangel an Neuigkeiten und bedeutenden Reprisen in diesem Bereiche. Was geschah nun diesen Winter? Herr Herbeck führt uns den „Judas Maccabäus" von Händel vor, Herr Stegmayer den „Saul" von Hiller, Herr Helmesberger das „Verlorene Paradies" von Rubinstein, Herr Randhartinger endlich den „Samson" von Händel. Nun sollte man glauben, das musicalische Wien würde jubeln, und namentlich jene, welche nach neuen Oratorien gejammert hatten, würden sich dankbar zeigen!—Was geschah aber? Die Haltung des Publicums, das Benehmen der Kritik und der Stand der betreffenden Cassen mögen diese Frage beantworten. Auch der „Samson" wurde von der Tonkünstler-Societät am 17. April Abends im Burgtheater vor leeren Bänken und verschenkten Logen abgespielt und abgesungen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Fräulein Frassini (Eschborn) herzoglich Coburg-Gothaische Kammersängerin, hat am Dinstag als Amine in der Nachtwandlerin mit ganz ausserordentlichem Erfolge ihr Gastspiel begonnen und es am Donnerstag als Prinzessin im Robert fortgesetzt. Erscheinung, Spiel, Frische und Wohllaut der Stimme, vortreffliche Schule, Alles wirkte bei dieser ausgezeichneten Künstlerin zusammen, um einen Enthusiasmus bei dem Publicum hervorzurufen, der in Applaus und Ovationen aller Art, Blumenspenden, Tusch im Orchester u. s. w. unerschöpflich war. Ihr Gesang hat die zwei unschätzbaren Vorzüge der vollkommensten Reinheit der Intonation und des künstlerischen Maasshaltens im Ausdruck; er artet nie weder in Gewimmer noch in Geschrei aus, zwei Dinge, die leider heutzutage nur zu oft auf der Bühne für Ausdruck des Gefühls und der Kraft genommen werden. Bei Fräulein Frassini hört man keinen Ton, der auf den gefährlichen Rand am Abgrunde des Unschönen gestellt würde; aus allem, was sie singt, tritt uns eine durch und durch musicalische Bildung entgegen, ein Vortrag, welcher die Innigkeit, Wärme und Leidenschaft der Seele in Freude und Schmerz dadurch so wahr und ergreifend ausdrückt, dass er die schönen Naturmittel nie missbraucht, sondern stets mit künstlerischem Bewusstsein verwendet. Wir werden leider nur noch zwei Partieen von ihr hören, die Lucia und die Donna Anna (letztere am Sonntag den 1. Mai), da die hiesige Opern-Gesellschaft sich jetzt auflös't. Das Schauspiel bleibt dem Vernehmen nach noch beisammen, und wird Herr Hof-Schauspieler Dawison von Dresden zu Gastrollen erwartet.

Die letzte (6.) Soiree für Kammermusik brachte uns das Violin-Quartett in *A-moll* von F. Schubert, die Sonate Nr. 2 in *D-moll* für Pianoforte und Violine von Gade, Beethoven's *C-dur*-Quintett, Op. 29, und dessen Sonate für Pianoforte allein, Op. 109. Herr Capellmeister Hiller führte die Pianoforte-Partie, Herr Concertmeister Grunwald die erste Violinstimme aus.

Das Schubert'sche Quartett gefällt durch den melodischen Fluss im ersten Satze und die Eigenthümlichkeit der Menuetto; Andante und Finale lassen keinen rechten Eindruck zurück, wie denn überhaupt das Werk keineswegs die Bedeutung beanspruchen kann, welche die späteren Quartette haben. Moderner tritt Gade mit seinem Duo in *D-moll* auf, aber weder tiefer noch anmuthiger; mir fällt bei solcher Musik immer ein Schlesier ein, dessen Perfectum stets lau-

Digitized by Google

tete: „Ich habe das gemacht gehabt", oder auch: „gehabt gemacht". Aber für Alles entschädigte der ausgezeichnete Vortrag des Quintetts von Beethoven (bei dem uns Grunwald's treffliches Spiel lebhaft an unseren Hartmann erinnerte, dessen Ton und Vortrag gerade auch in diesem Werke bewundernswerth war), jener Perle im Kranze der Compositionen für Kammermusik von Bogen-Instrumenten, eines Werkes, das nicht wie ein vom Blitz gespaltener Baum über einen Abgrund, sondern wie eine goldene Brücke über einen klar strömenden Fluss von einem Ufer zum anderen, von einer Entwicklungs-Periode des Genies zu der anderen führt. Dass auf diesem anderen Ufer gar mannichfache Wege den Tondichter bald durch tiefromantische Wälder, bald zu schwindelnden Höhen führten, zuweilen aber auch an schroffen Ecken nicht ohne Verletzung vorbei, über Stein und Fels, aber niemals über Sand und Steppe, zu entlegener Einsiedelei, in welcher er dann seltsamen Gedanken allein und einsam mit seiner Kunst nachhing, das zeigte uns recht anschaulich die auf das Quintett folgende Sonate Op. 109 in *E-dur*. Hiller spielte dieses merkwürdige Stück, von den drei letzten Sonaten Beethoven's die am wenigsten gekannte und den beiden folgenden (Op. 110 und 111) an Phantasie und Charakteristik auch keinesfalls gleichkommende, mit bewundernswerther — Resignation, möchte ich beinahe sagen, wenn sein in jeder Hinsicht vollendetes Spiel nicht die innigste Aufnahme desselben in Geist und Sinn bekundet hätte.

Hannover, 18. April. Am 16. d. Mts. fand im Logenhause des königlichen Hoftheaters ein Concert zum Besten des Unterstützungsfonds für das Chorpersonal Statt. Die erste Abtheilung begann mit Beethoven's Leonoren-Ouverture (Nr. 3, *C-dur*), die unter Marschner's trefflicher Leitung vorzüglich, namentlich in dem grossartigen Schlusssatze, durchgeführt wurde. Eben so befriedigend wurde die „Frühlingsbotschaft" von Gade von Chor und Orchester ausgeführt. Herr Stockhausen sang eine Cavatine aus dem ländlichen Fest von Boieldieu und eine Arie aus dem Barbier von Sevilla ganz besonders schön und erweckte dadurch mehrmaligen begeisterten Hervorruf; der treffliche Sänger schien indessen in der zweiten Abtheilung beim Vortrage dreier Lieder von Mendelssohn, Schubert und Schumann nicht mehr eben so gut disponirt. Herr Jaell spielte zwei eigene Compositionen: Transcription eines Thema's von Meyerbeer und eine Polka, zwei unbedeutende musicalische Monaden, deren Vortrag zum Amusement einer kleineren Gesellschaft allenfalls zu ertragen, die aber einem grösseren Publicum als Concertstücke zu bieten, eine ziemliche Selbstüberhebung des Künstlers beweis't. Die herzerfrischende, gemüthvolle Phantasie von Beethoven (Op. 80, mit Chor und Orchester), womit die zweite Abtheilung des Concertes eröffnet wurde, spielte Herr Jaell mit bekannter vollendeter Technik und vorzüglichem Ausdruck. Schade nur, dass der prächtige Flügel auf der Bühne aufgestellt war und daher ein grosser Theil des Effectes verloren ging. Durch Vortrag der Phantasie für Violine über Othello von Ernst erwarb sich Herr Herner, ein noch jugendliches Mitglied der königlichen Hofcapelle, dreimaligen Hervorruf und verdiente denselben in vollstem Maasse sowohl durch leichteste Ueberwindung der bedeutenden technischen Schwierigkeiten dieses Werkes, als durch wahrhaft hinreissenden Vortrag der Gesangsstellen, namentlich der Romanze der Desdemona (*Assisa al pie d'un salice*). Den Schluss des Concertes bildeten zwei Gesänge für vollen Chor (*a capella*) von F. Lachner: „Die drei Zauberstimmen" und „Auf der Wanderung". Beide wurden untadelhaft gesungen und vom Chor-Director Herrn Langer mit grösster, man kann wohl sagen: künstlerischer Vollendung dirigirt.

Gestern Abends wurde in der Marktkirche Schneider's Weltgericht von dem Verein für kirchlichen Gesang unter Direction des Organisten Herrn Molck aufgeführt. Die Aufführung war aber durchweg so überaus mittelmässig, dass auch nicht der kleinste Satz als gelungen von uns bezeichnet werden könnte. Weder Satan, noch die guten, noch andere Engel thaten ihre Schuldigkeit, und Ersterer detonirte mit grosser Beharrlichkeit so kräftig, als ob er den alten Spruch hätte realisiren wollen: *Mi contra fa est diabolus in musica!* —?—

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÆRTEL in Leipzig.

Berger, Fr., Op. 18, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
— — Op. 19, Mondnacht. Zweistimmiger Gesang mit Begleitung des Pianoforte. 12 Ngr.
— — Op. 20, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22 Ngr.
Bott, J. J., Op. 23, Drei Salonstücke für Violine und Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
Bruch, M., Op. 5, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 2 Thlr. 15 Ngr.
Chopin, Fr., Oeuvres pour le Piano, arr. à 4 mains:
Op. 15, 3 Nocturnes. 20 Ngr.
„ 47, 3me Ballade. 20 Ngr.
„ 48, 2 Nocturnes. 20 Ngr.
„ 52, 4me Ballade. 25 Ngr
„ 63. 3 Mazurkas. 15 Ngr.
Duvernoy, J. B., Op. 254, Les Noces de Figaro. Fantaisie pour Piano. 18 Ngr.
Godefroid, F., Op. 82, Les Arquebusiers. Marche. 15 Ngr.
— — Op. 83, La Fandago. Danse Peruvienne. 18 Ngr.
— — „ 84, Brise mysterieuse. Caprice. 20 Ngr.
— — „ 85, Hymne à la Vierge. 15 Ngr.
— — „ 86, Air de Danse. 15 Ngr.
— — „ 87, La Ronde des Clochettes. Morceau de Concert. 20 Ngr.
Heller, St., Op. 13, Divertissement brillant sur la Romance favorite „Ouvres moi" de l'Opéra: Les Treize, de F. Halevy pour le Piano. Nouv. Edition. 17½ Ngr.
Herbeck, J., Op. 5, Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.
Josephson, J. A., Op. 21, Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
Liszt, F., Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia für grosses Orchester u. Sopran- u. Alt-Chor. Partitur. 5 Thlr. 15 Ngr.
— — Dieselbe. Arrangement für zwei Pianoforte vom Componisten. 3 Thlr. 15 Ngr.
Röhr, L., Reminiscences de l'Opéra Lohengrin de R. Wagner pour le Piano. 25 Ngr.
Verdi, Potpourris für das Pianoforte zu vier Händen nach Themen der Opern: La Traviata, Il Trovatore, à 25 Ngr.
Walter, A., Op. 13, Phantasie und Capriccio für Pianoforte und Clarinette oder Violine. 1 Thlr. 5 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 19. KÖLN, 7. Mai 1859. VII. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe („*Le Pardon de Ploërmel*", komische Oper in drei Acten, Text von J. Barbier und M. Carré, Musik von G. Meyerbeer). I. — Louis Spohr (Aus Meiningen, Concert unter L. Spohr's Leitung.) — Verzeichniss der Schüler von Louis Spohr. Von C. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt).

Pariser Briefe.

[„*Le Pardon de Ploërmel*", komische Oper in drei Acten. Text von J. Barbier und M. Carré, Musik von G. Meyerbeer]

I.

Wenn ich in meinem letzten Briefe (s. Nr. 1, 4, 5 dieses Jahrgangs) über die Unfruchtbarkeit des gegenwärtigen pariser Bodens an Opern-Compositionen klagte, so könnte ich jetzt ein Freudenlied anstimmen; denn ich habe ja noch über vier Opern zu berichten, die seitdem hier in Scene gegangen sind! Es sind der Reihe nach folgende: 1) Felicien David's vulcanisch-tragisches „Herculanum" (den 4. März) — 2) Victor Massé's höchst komische „Fee Carabossa" (den 7. März) — 3) Gounod's importirter „Faust" (den 19. März) — und 4) Meyerbeer's „Pardon" (den 4. April). Da dieser letzte den meisten Lärm in der hiesigen Welt und in den Journalen gemacht hat und fast allgemein als „Ablass" für alle Meyerbeer'schen Sünden, als neuester Beweis, dass das Genie unverwelklich ist, oder gar als Metamorphose des Genius verkündet worden ist, so muss ich wohl mit ihm beginnen, obwohl ich dadurch einen Anachronismus begehe, der eigentlich um so weniger zu entschuldigen ist, als der Gegenstand meines Berichtes ganz und gar in der Zeit wurzelt, d. h. nicht die Verwirklichung eines künstlerischen Ideals, sondern die Befriedigung des Geschmacks des heutigen musicalischen Publicums sich zur Aufgabe gestellt zu haben scheint. Diese Aufgabe hat der Componist denn auch, wenigstens für das pariser Publicum, auf eine Weise und durch Mittel gelöst, deren richtige Berechnung ein unbestreitbarer Erfolg bewiesen hat. Alle Welt ist entzückt und voll Bewunderung, und wer es nicht ist, der ist Mann von Welt genug, es der Welt nicht zu sagen. Aber die Musiker? — Nun, die Grosshändler unter ihnen gehen an einander vorüber, wie die Augurn im alten Rom; die Kleinhändler und Krämer ärgern sich, dass sie bei demselben Willen nicht dasselbe Glück — denn das Talent trauen sie sich natürlich alle zu — wie Meyerbeer haben; ein kleines Häuflein nicht speculirender Musiker und solcher, die noch an den Ernst der Kunst glauben, sitzen beisammen, tauschen ehrlich ihre kritischen Bedenken gegen einander aus und erheitern sich an den Journalen — leider auch deutschen! —, deren Lobhudelei dieses Mal dermaassen über einen Kamm geschoren ist, dass boshafte Zungen behaupten, es sei nach oder gar während der General-Probe eine lithographirte Correspondenz angefertigt worden, die dann sofort als allgemeine Grundlage gedient habe. Die Parole soll darin gelautet haben: Glänzende Gesellschaft, Toiletten, Brillanten — Verwerfung des Libretto — Schweigen über den deutschen Maschinisten und seine Decorationen — einzige und alleinige Ursache des Erfolgs: die Musik — Meyerbeer's Genie — Meyerbeer's Umkehr zur idyllischen Poesie, zu einfacher Natürlichkeit — Apotheose.

Sonderbarer Zufall allerdings, dass ausführliche Feuilletons in ausländischen Blättern, die dieses Mal den hiesigen vorausgelaufen waren, namentlich in einem belgischen und zwei deutschen, dem obigen Turnus ganz übereinstimmend folgten und bereits am 6. April gedruckt waren, während die ersten Berichte in den hiesigen Zeitungen erst am 9. und 10. April erschienen.

Ergötzt hat es uns aber — ich meine das kleine Häuflein der „Beisammensitzenden", das zur Hälfte aus Deutschen besteht —, dass auch manche hiesige Artikel dieselbe Reihenfolge der Betrachtungen zeigten! Wie gesagt, es hat uns bloss ergötzt — andere Deutungen liegen uns fern*). Allein wir konnten nichts dagegen, dass auch Neider, die

*) Wie würde dieses Häuflein sich ergötzt haben, wenn es in den „Wiener Recensionen" Nr. 14 gelesen hätte, dass wiener Blätter bereits am 3. und 4. April — also vor der Aufführung, den ausserordentlichen Erfolg der Oper gemeldet haben! Die Redaction.

Digitized by Google

jeder Künstler hat, sich zu uns setzten. Am harmlosesten waren diejenigen, die ganz naiv gestanden: „Wir haben es gerade so versucht, wie er: aber der Teufel überbietet uns alle!"

Nach dieser Einleitung, in der ich wahrlich gegen meine Gewohnheit auf den pariser Klatsch zu sprechen gekommen bin, wirst Du schwerlich erwarten, mich in die allgemeine Posaune stossen zu hören. Ich gestehe, dass ich das gemeinsame Blasen auf Einem Mundstücke, und wenn es auch noch so sehr erweitert wäre und wirklich ganz rein gehalten würde, nicht liebe. Ich will hingegen den Versuch machen, auch denjenigen, welche die Oper nicht gehört haben, durch eine so viel als möglich objective Analyse derselben Gelegenheit zu geben, sich selbst, wo nicht ein Urtheil zu bilden, doch Stoff zu Betrachtungen und Erwägungen bei vielleicht späterem Hören zu sammeln.

Die Ouverture ist diesmal gegen Meyerbeer's Gewohnheit wesentlich, denn sie hat ein bestimmtes Programm; sie ist sogar mehr als blosse Programm-Musik, sie bildet eine Art von Vorspiel, bei welchem sich der Chor, obwohl unsichtbar, betheiligt. Der Inhalt unterscheidet sich aber dadurch von anderen Prologen oder wirklichen Vorspielen (z. B. den Marschner'schen im Vampyr und in Hans Heiling), dass er nicht auf das Drama, d. h. auf das, was geschehen soll, vorbereitet, sondern das, was vorher geschehen ist, darstellen will.

Das Wort *Pardon* bedeutet „Erlass", „Ablass" im kirchlichen Sinne; früher nannte man auch das Jubiläum *le grand pardon*. In der Bretagne bestehen jährlich wiederkehrende Kirchenfeste unter demselben Namen, und von einem solchen in dem Dorfe Ploërmel ist hier die Rede. Für Deutschland würde allerdings der Titel: „Die Wallfahrt nach Ploërmel" besser klingen. Auch findet dort ein besonderer Marien-Cultus Statt, der durch Wallfahrten gefeiert wird. Es ist bekannt, dass die Kaiserin Eugenie selbst einmal zu frommem Zwecke dort war. Dass dieses auf die Wahl des Titels und auf den Erfolg bei den Allerhöchsten Personen Einfluss gehabt habe, gehört ebenfalls in den pariser Klatsch.

Das Programm der Ouverture lautet nun: Kirchgang eines Brautpaares zu Ploërmel während der Procession des Ablassfestes — ein Gewitter unterbricht den Zug und zerstört den kleinen Besitz der Braut, was den Bräutigam in die weite Welt treibt, um Schätze zu sammeln, und die Braut dem Wahnsinn zur Beute gibt, in welchem sie nur Trost durch die Anhänglichkeit an eine Ziege findet.

Meyerbeer hat die Aufgabe mit grossem Talent gelös't; wenn aber die Berichte — wiederum einstimmig (mit Ausnahme von Fétis in der *Gazette musicale* und Berlioz in den *Débats*) — meinen, die Einleitungs-Sinfonie „versetze uns auf der Stelle in die Bretagne", so gehört das wie so vieles Andere in das Reich der Einbildung. Die Ouverture, *Allegro animato* in *H-moll*, $^6/_8$-Tact, beginnt nach einigen mysteriösen tiefen Klängen des *Fis*-Dreiklangs ohne Terz mit einer säuselnden Sechszehntel-Figur der Violinen *ppp* mit Sordinen, die wie Vogelgezwitscher klingt; da sie sich aber im Laufe der Oper zwei Mal beim Auftreten der wahnsinnigen Dinorah wiederholt, so mag sie wohl mehr das phantastische, märchenhafte Wesen dieser Erscheinung andeuten, was ihr denn auch ganz artig gelingt, abgesehen davon, dass die Farbe an Mendelssohn's duftige Sommernachts-Musik erinnert. Meyerbeer hat uns dadurch offenbar *in medias res*, in die Mitte der Situation, mit der die Handlung beginnt, führen wollen. Dies beweis't die unmittelbare Folge dieser etwa zwanzig Tacte dauernden Figuren, ein munter hüpfendes Thema, eingeleitet oder geläutet durch die Klänge eines allermöglichst fein und hoch gestimmten Glöckchens (im viergestrichenen *fis*). Dieses Thema kehrt in derselben Art in Nr. 2 wieder, während die Ziege sich zum ersten Male producirt und von Hügel zu Hügel springt. Wir haben also hier sogleich die musicalische Einführung von zwei Hauptpersonen des Drama's, der Wahnsinnigen und der Ziege. Zwar meint Dinorah, „die Welt halte sie und die Ziege für verrückt" (Nr. 2), aber daran braucht man nicht zu glauben, denn das Ziegen-Thema ist ganz gesund, wenn auch nicht so originel, wie die Idee der Ziege selbst, die übrigens in Deutschland, ausser bei den Herren Bock & Bote, welche die Oper dem Vernehmen nach für ihr Vaterland gekauft haben, wenig Beifall finden dürfte. Kurz, das Thema wechselt mit einigen scharf rhythmisirten Fanfaren und mit einem zweiten, noch weniger durch Neuheit überraschenden Motiv ab, bis es nach einem Schlusse auf *h* (*tasto solo*) in ein furchtbares *c*, durch alle Octaven unisono, fällt. Dass dieses drei Mal wiederholte *c fff* etwas Bedeutendes ankündigt, ist klar, und wirklich ertönt nach einigen leisen Uebergangs-Accorden nach *As-dur* hinter der Scene der Chor: *„Sainte Marie, daigne exaucer nos voeux!"* Ihm folgt ein Processionsmarsch (*Marcia religiosa*), der mit einzelnen kurzen Strophen des Chors abwechselt, bis sich das Gewitter ankündigt, *Allegro con spirito*, $^4/_4$-Tact, mit fortwährenden Sextolen der Streich-Instrumente in Sechszehnteln, welches uns, wie es einem Gewitter ziemt, durch alle Farben- und Tonarten endlich zu einer gewaltigen Stretta führt, die das ganze Stück mit einem triumphirenden Ausdrucke schliesst.

Dieser zweite Theil der Ouverture vom Eintritt des Chors an ist der längste und gehaltvollste. Der Chor hat eine sanfte, schöne Melodie; der Uebergang aus *As* in *C-dur* vor der Wiederkehr des Haupt-Motivs ist zwar nicht

Digitized by Google

neu, aber von guter Wirkung. Der Marsch ahmt die Einfachheit einer Processionsmusik glücklich nach, Melodie und Harmonie desselben dürfen offenbar nur von diesem Gesichtspunkte aus beurtheilt werden. Der Gedanke, das Motiv des Marsches und das Motiv des Chors zu der Durchführung des ganzen zweiten Theiles zu benutzen, also die unterbrochene und doch immer wieder beginnende Procession während der verschiedenen Stadien des Gewitters gewisser Maassen im Tongemälde darzustellen, ist vom Componisten mit bekannter Meisterschaft in der Factur und Instrumentirung durchgeführt worden. Die Motive werden bald von Bass-, bald von Sopran-Instrumenten der Bläser, bald einfach, bald in voller Harmonie, und in verschiedenen Momenten bald sanft, bald leidenschaftlich und stark durch die Wogen des Sturmes und Wetters in den Sextolen-Figuren getragen; der Chor der Stimmen erklingt noch zwei oder drei Mal dazwischen, aber — sehr verständig — nur mit dem kurzen Haupt-Motiv des Marienliedes, das letzte Mal (nach einer beruhigenden Melodie beim Schwinden des Gewitters) in der Tonregion der eingestrichenen Octave (*H-dur*), während ein Flöten-Triller auf dem dreigestrichenen *fis* drei Tacte lang darüber schwebt. Darauf schliesst die Stretta in $^{12}/_{8}$-Tact, *H-dur*, mehr lärmend als kräftig.

Die Einwebung des Chors ist nicht bloss eine Laune, ein gesuchter Effect, sondern sie ist wesentlich. Die Wirkung der Klänge desselben Mariengesanges führt nämlich in der Oper die glückliche Schlusswendung herbei, die Heilung Dinorah's; sie glaubt sich beim Hören des Liedes nach einem langen Traume noch auf dem Brautzuge am vorjährigen Ablassfeste. Sollte die Zuhörerschaft diesen Eindruck begreifen und gewisser Maassen theilen, so musste derselbe Gesang auch von ihr schon einmal gehört worden sein, und das hat der Componist auf sehr wirkungsvolle Weise durch dessen Einflechtung in die Ouverture erreicht. Ob das neu ist oder nicht, darauf kommt es hierbei gar nicht an; es ist eben so verkehrt, Meyerbeer wegen der Neuheit ein Lob, als wegen des Vorgangs von Donizetti in „*Les Martyrs*" einen Tadel zu spenden. Dass es hübsch ist und durch Einfachheit wirkt, ist das Wesentliche.

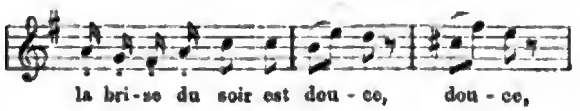
Im Orchester gebraucht Meyerbeer hier und häufig in der Oper 4 Flöten (2 grosse und 2 kleine), 3 Oboen (1 englisches Horn und 2 Oboen), 3 Clarinetten (2 gewöhnliche und 1 Bass-Clarinette) und Harfe; die Metall-Instrumente wie gewöhnlich bei ihm, doch nicht übermässig — einmal kommen jedoch fünf Hörner vor, in der Einleitung zum dritten Acte. Den Marsch in der Ouverture spielt das Geigen-Quartett und die Bass-Clarinette mit Pizzicato der Bässe.

Man wird schon aus dieser Analyse der Ouverture, sollte ich meinen, ersehen, dass von einem anderen Meyerbeer, als der bisherige war, eben so wenig als von einer Rückkehr zu „classischer Einfachheit" die Rede sein kann. Ich wiederhole, dass die Ouverture ein tüchtiges und effectvolles Stück moderner Musik ist; aber eben so wenig mag ich verhehlen, dass die Tanz-Rhythmen, welche in der ganzen Oper, wie fast in allen neueren französischen Opern, dominiren, schon hier beginnen, und dass oft nur durch die eigenthümliche Harmonie und Instrumentirung das Gewöhnliche, um nicht zu sagen: das Triviale der Melodie verdeckt wird; ferner, dass die wohlfeile Steigerung und Vorbereitung grosser Kraft-Eintritte durch chromatische Crescendo's auch hier nicht verbannt und durch Mittel, wie sie Mozart und Beethoven, Weber und Spontini anzuwenden wussten, ersetzt ist.

Der Aufzug des Vorhanges zeigt uns eine wilde, gebirgige Landschaft, links unter einem Felsen eine Höhle, die zu einer Wohnung umgeschaffen ist. Sie gehört dem Dudelsackpfeifer Corentin (Tenor), der sie mit dem Dudelsack von seinem Oheim Ivon geerbt hat. Die Abenddämmerung ist da, ein Chor von Landleuten, hübsch auf den Höhen gruppirt, besingt den Abschied eines schönen Tages und zieht sich zurück, indem er auf das Nahen der armen Verrückten deutet, die ihrer Ziege nachläuft. Die Melodie ist ziemlich frisch, der Rhythmus etwas gesucht und polonaisenartig (*B-dur*, $^{3}/_{4}$-Tact). In einem Zwischensatze von sechs Frauenstimmen mit Pizzicato der Violinen und Händeklatschen der Bauern beginnt schon die Künstelei statt der Kunst, das Pikante, dem wir nur allzu häufig im Verlaufe des Ganzen begegnen, statt des Melodischen.

Unter dem Säuseln der Violin-Figuren, welche wir schon aus dem Anfange der Ouverture kennen, eilt Dinorah über das Theater, und bei dem hüpfenden Motiv, dem Haupt-Thema der Ouverture, springt die Ziege über die Berge. Dinorah kehrt zurück, ruft ihren Liebling und endigt mit einer kleinen Rakete:

welcher die kleine Flöte nachschiesst,—ein Pröbchen von der charakteristischen Einfachheit, die wir in der Partie der Mad. Cabel zu erwarten haben. Doch in der That, das Wiegenlied in *G-dur*, $^{2}/_{4}$-Tact, das sie der Ziege singt, die sie in Schlummer versunken wähnt, ist sehr einfach, die Tacte:

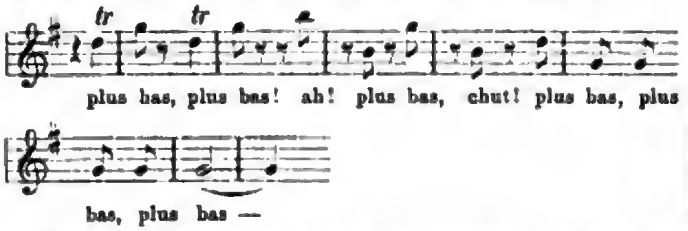


könnte man sogar simpel nennen, und die Stelle:

[*]

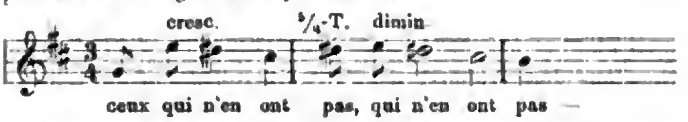
Digitized by Google

mag sich selbst rechtfertigen oder anklagen. Die Begleitung in den Violinen oder Violoncells ist reizend; am Schlusse zwitschern die Violinen in der Höhe *ppp*, während Dinorah den Vögeln zuruft: *Chantez plus bas!* und sich entfernt:



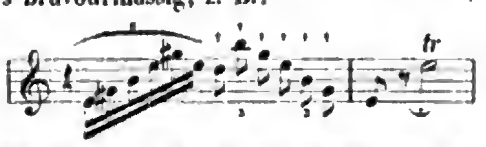
was man freilich nicht mit dem Schlusse des Elfenchors im Oberon: „Viel zu laut!“ vergleichen darf, oder vollends mit Liedern von Weber, Schubert, Schumann und hundert Anderen, selbst bis auf Proch hinab!

Corentin, der das komische Element der Oper *par excellence* repräsentirt, und zwar durch die noch nie da gewesene Rolle eines Poltrons, tritt auf und erklärt uns in Couplets, dass er zu denen gehört, die keine Courage haben. Die Couplets haben zwei Tempi, ein menuettartiges $^3/_4$- und ein bewegteres $^6/_8$-Allegretto. Sie sind charakteristisch genug; der $^6/_8$-Tact ist eigentlich ein $^3/_8$-Tact, macht aber, so wie er jetzt geschrieben ist, durch seine dreitactigen Perioden einen eigenthümlichen rhythmischen Effect. Die Menuett-Strophe schliesst mit einer Spielerei zwischen wechselndem *Dur* und *Moll*: *Il en est qui sont pleins de courage: Moi, je suis de*

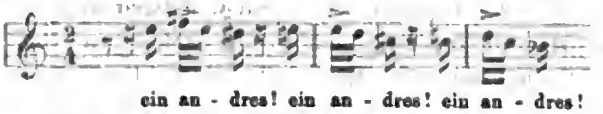


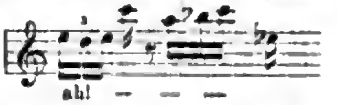
die sehr belacht wird. Was hat der rührende Wechsel von *des* und *d* am Schlusse von Beethoven's *F-dur*-Terzett im Fidelio für Stadien durchlaufen müssen, bis er zum komischen Witz geworden!

Darauf bläs't er ein Ritornell auf dem Dudelsack (hier die Clarinette, später vertreten ihn auch Oboe und Fagott abwechselnd); eine Frauenstimme fällt wiederholend darin ein und verflicht sich in lauter Imitationen mit demselben — Alles bravourmässig, z. B.:

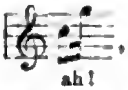


Es ist Dinorah; sie dringt in das Zimmer und befiehlt dem vor Schreck Halbtodten, weiter zu spielen, und so entsteht ein langes Duett zwischen Beiden, in welchem die Tollheit bis zum Abgeschmackten sowohl in der Handlung als in der Musik getrieben wird! Thema Nr. 1 eine Polka in *A-dur*, $^2/_4$-Tact, von 8 Tacten; Nr. 2 syllabisches Intermezzo mit folgendem Schluss des Soprans: , acht Mal wiederholt, während der Tenor alle Heiligen anruft! Nr. 3 Walzer, $^3/_8$-Tact, 11 Tacte; Nr. 4 Dinorah:



Nr. 5 Tarentelle, $^6/_8$-Tact, *Vivace*, Dudelsack-Solo mit canonischer Imitation der Singstimme auf die Sylbe *la*, 24 Tacte ohne Begleitung. Nr. 6 „*Un autre*“ wie oben; Nr. 7 Polka in *F* mit obligatem Dudelsack, 24 Tacte, dann „*Un autre*“ auf andere Art: 

u. s. w.; Nr. 8 Wiederholung der ersten Polka in *A-dur* mit dem achtmaligen Triolenschluss auf *h a gis* wie oben; Nr. 9 recitativisches Intermezzo, sie glaubt in Corentin ihren Bräutigam zu sehen und zwingt ihn, mit ihr zu tanzen; Nr. 10 langsamer Ländler, $^3/_4$-Tact in *C-dur*; dann befiehlt sie dem Armen von Neuem, zu spielen, er beginnt mit einer ganz vertrackten Triolen-Passage, aber sie täuscht seine Hoffnung und singt auch diese Note für Note nach. Bei dem Trio in *As-dur* wird sie müde, er auch, und — sie schlafen beide ein. Dinorah „träumt“:

dann nach dem Dominant-Accord hauchen Beide ihre letzten Seufzer in *C-dur* aus, sie: 

, er:

.

Hier hast Du ein treues Bild vom neuesten und echtesten Meyerbeer. Es dürfte schwer sein, dieses Stück an Raffinement zu überbieten; die Melodieen selbst — sie werden alle von der Dinorah gesungen — sind leider auch so entsetzlich ordinär, dass das ganze Stück auf jeden Gebildeten, vollends aber auf jeden Musiker, der nur noch eine Faser von Künstlernatur an sich hat, einen traurigen Eindruck macht, zumal wenn man an die Hugenotten und an den Robert denkt. Sogar der Prophet ist von Anfang bis zu Ende goldener Weizen gegen dieses musicalische Häcksel. — Und nun lies die Berichte aus Paris von Franzosen und Deutschen über den „Ablass“ noch einmal! Alsdann will ich Dich weiter führen!

Digitized by Google

Louis Spohr.

Aus Meiningen.

Der hochverehrte Meister Spohr, der einzige noch lebende Heros der altclassischen Musik, dessen grosse Verdienste um die Kunst seinen Ruhm längst in alle Welttheile getragen haben, brachte das grosse Opfer, zu uns herüber zu kommen und selbst die Direction verschiedener seiner Compositionen zu übernehmen. Ungeduldig harrend stand die zahllose Menge auf dem Perron und erwartete freudig die Ankunft des gefeierten Meisters. Endlich wurde der Zug sichtbar, und als er hielt, wer kann das Gedränge, wer den Jubel der Menge beschreiben, die sich glücklich pries, den grossen Meister zu sehen, in seiner Nähe sich zu befinden! Abends gewannen die Strassen Meiningens den richtigen Ausdruck einer Residenz. Massen von Menschen aus allen Classen wogten auf und nieder, bis sie endlich vor Spohr's Wohnung sich dichter und dichter drängten und nur dem unter Militärmusik herbeikommenden Fackelzuge Raum gaben. Zunächst sangen sämmtliche Männer-Gesangvereine mit Unterstützung der Opernsänger unter Capellmeister Bott's Leitung mehrere vierstimmige Männer-Quartette, unter anderen zum Schluss zwei Mal den herrlichen Marsch aus Jessonda: „Auf und lasst die Fahnen fliegen!" Die Hofcapelle spielte die Spohr'sche Serenade, und endlich erschollen dreimalige donnernde Hochs auf Spohr, sinnig ausgebracht von Herrn Diaconus Ausfeld und unserem Capellmeister Bott. Der folgende Tag, an dem Spohr Abends, nachdem er vorher zur herzoglichen Tafel eingeladen gewesen, die Concert-Probe dirigirte, brachte vom kunsteifrigen Publicum überfüllte Theaterräume; der Enthusiasmus erreichte aber seine Höhe am nächsten Tage, dem der Aufführung. Die Billets waren von Einheimischen wie Fremden natürlich längst bis auf den letzten Platz gekauft. Endlich waren alle Räume des Theaters überfüllt, und eine lautlose Stille gab das auf Spohr's Erscheinen freudig gespannte Interesse des Publicums kund — da erschien er, der grosse Meister, geführt von seinem ihm mit wahrhaft rührend kindlicher Liebe zugethanen ehemaligen Schüler Bott, und ein rasender Beifallssturm machte sich, begleitet vom Tusch des Orchesters, in einem dreimaligen donnernden Hoch Luft. Seine Hoheit der regierende Herzog, der hohe Beschützer der Kunst, hatte Spohr kurz vorher das Comthurkreuz des S.-M. Haus-Ordens übersandt. Zuerst hörten wir Spohr's berühmte Sinfonie: „Die Weihe der Töne", mit gewohnter Meisterschaft von unserer Capelle vorgetragen. Der grosse Meister Spohr dirigirte die ganze erste Abtheilung des Concertes hindurch mit einer Frische und Lebendigkeit, die wir bei seinem hohen Alter aufrichtig bewundern mussten. Dass diese Bewunderung vom ganzen Publicum getheilt wurde, bewiesen die Kränze, Bouquets und der gleich einem Orkan immer von Neuem hervorbrechende Beifallssturm. Uns fielen unwillkürlich die Worte ein:

„Welch ein Gefühl musst du, o grosser Mann,
Bei der Verehrung dieser Menge haben!"

Ein Doppelconcert von Spohr mit Orchester-Begleitung, von Capellmeister Bott und Concertmeister Müller vorgetragen, erregte wahrhaften Enthusiasmus im Publicum. Die Kritik schweigt, wo die Kunst sich so vollendet zeigt. Aus Jessonda wurden zwei Duette, darunter das bekanntere: „Schönes Mädchen, kannst mich hassen", kunstgerecht vorgetragen, und ärntete zumal das eben angeführte, in dem Herr Kammersänger Weixlsdorfer und Fräul. Michalesi wirkten, den allgemeinsten Beifall. Zwei Spohr'sche Lieder, von Frau Siala gesungen, fanden gleiche Aufnahme beim Publicum. Den Schluss der ersten Abtheilung machte die herrliche Ouverture zum Berggeist. Unter nimmer enden wollendem Applaus verliess Spohr seinen Dirigentenplatz, aber das Publicum liess keine Ruhe und rief so lange seinen Namen, bis er, von Bott und dem Intendanten der Hofcapelle, Herrn Baron von Lilienkron, geführt, auf der Bühne erschien, woselbst ihm Bott einen frischen grünen Kranz aufs Haupt drückte. Die frappant ähnlich getroffene neue Büste Spohr's, die Schläfe mit einem Kranze umwunden, schaute mitten unter den höchst geschmackvollen Draperieen auf der Bühne zu ihrem grossen Meister hinüber. Spohr's Besuch ist für Meiningen um so schmeichelhafter und ehrender, als es wohl das letzte Mal gewesen sein dürfte, dass Spohr überhaupt dirigirt, da sein hohes Alter die nothwendig damit verknüpften Strapazen nicht mehr erlaubt. Wir legen hiermit dem gefeierten Meister für sein grosses Opfer, seine liebenswürdige Bereitwilligkeit in der Betheiligung und Bethätigung am Concerte unseren aufrichtigen Dank zu Füssen; Worte sind zu schwach, um das zu sagen, was wir fühlten! Keiner wird sich der Rührung haben erwehren können, diesen grossen Mann, den letzten Genius einer glorreichen Vergangenheit, noch einmal thätig gesehen zu haben. — Der zweite Theil des Concertes brachte uns das herrliche Finale aus der Fragment-Oper Loreley von F. Mendelssohn-Bartholdy. Die Solo-Partie hatte gütigst Fräul. Michalesi übernommen und sang sie vortrefflich, den Chor sang der hiesige Gesang-Verein. Wir müssen die in verhältnissmässig kurzer Zeit wahrhaft treffliche Einstudirung durch unseren Capellmeister Bott rühmen, indem wir bekennen, dass die Aufführung der Loreley von einem der grösseren thüringer Musik-Vereine, der wir vor vier Jahren beiwohnten, in gar keinen Vergleich gegen diese kam! Meiningen kann sich glücklich schätzen, Männer zu besitzen, die durch ihren Standpunkt, den sie in

Digitized by Google

der Kunst einnehmen, auch zum allgemeinen Aufschwunge beizutragen vermögen, und berechtigen die neueren Errungenschaften: ein herzogliches Hoftheater, Engagement der vorzüglichsten Kräfte für die Hofcapelle, Eisenbahn-Verkehr u. s. w., zur Hoffnung auf eine schöne Zukunft der hiesigen Kunst-Zustände.

Meiningen, den 18. April 1859.

Verzeichniss
der Schüler von Louis Spohr[1].

In Braunschweig:

Grünewald aus Dresden, 1805.
Spohr (Ferdinand)[2]) aus Braunschweig, †.

In Gotha:

Hildebrandt aus Rathenow, 1807—1809.
Wizmann aus Karlsruhe, 1807.
Franz aus Dresden, 1807—1808.
Bönlein aus Mannheim, 1808—1809.
Frei aus Mannheim, 1808.
Ostückenberg aus Gotha.
Lampert aus Gotha.
Götze aus Weimar, 1808.
Eberwein aus Rudolstadt, †, 1809.
von Schmerfeld, Criminalrath, aus Marburg, 1809.
Nass aus Breslau, 1810.
Wassermann aus Philippsthal, †, 1810.
Probst aus Ballenstädt, †, 1810.
Jacob aus Carlsbad, 1810.
Beer aus Hamburg, 1811.
Maurer aus Leipzig, 1811.
Hauptmann aus Dresden, 1811.
Bach aus Meiningen, 1811.
Schäfer aus Dortmund, †, 1811.

In Wien:

Keil aus Wien, 1812.
Beckers aus Wien, 1812.
Friedenheim aus Wien, 1812.
Ausbacher aus Wien, 1813.
Gebrüder Grafen v. Germaloss aus Moskau, 1813.
Graf Borgowsky aus Kiew, 1813.
Fürst Zwetwertinsky aus Petersburg, 1814.
Graf Zamoisky aus Lemberg, 1814.
Lübke[3]) aus Bückeburg, †, 1814.

In Mailand:

Graf Albert Grzymala aus Warschau, 1816.

In Neapel:

Onorio de Vito aus Neapel, 1817.
Dannini aus Neapel, 1817.

In Frankfurt:

Schmidt[4]) aus Detmold, 1818.
Urspruch aus Frankfurt, †, 1818.
Schmidtmann aus Duisburg, 1818.
Ganzert aus Braunschweig, 1819.
Bärwolf aus Wiesbaden, †, 1819.

In London:

General Cappel aus London, 1820.
Corssen aus Bremen, 1820.
Küper aus London, 1820.

In Gandersheim:

Grund, Eduard[5]), aus Hamburg, 1820.

In Kassel:

Lindenau aus Hamburg, 1822.
Ochernal aus Bremen, 1822.
Gerke[6]) aus Lüneburg, 1822.
Pott[7]) aus Nordheim, 1822.
Kufferath (Utrecht) aus Mülheim an der Ruhr, 1822.
Mühlenbrink[8]) aus Altona, 1822.
Ries aus Bonn, 1823.
David aus Hamburg, 1823.
Pacius aus Hamburg, 1823.
Hohm aus Aschaffenburg.
Radelfahr aus Hamburg.
Hartmann aus Coblenz (in Köln †).
Herrmann aus Nordhausen.
Seifarth aus Hamburg.
Fischer I. aus Ballenstädt.
Burgmüller aus Düsseldorf, †, 1827—1829.
Gerke II. aus Lüneburg.
Schmidt aus Rinteln.
Güth aus Kassel, †.
Buhlmann aus Hamm.
Carl aus Rudolstadt, 1827.
Brandt aus Rudolstadt.
Mohr aus Kopenhagen, †.
Siebert aus Arolsen.
Scheuermann aus Arolsen.
Franzen aus Celle.
Waizmann aus Berlin, 1828.
Götz aus Pösneck.
Schmiedekampf aus Rostock.
Eichler aus Leipzig.
Mawkes aus London, 1830.
Fischell aus Königsberg.
Attern aus Iserlohn, †.
Heise aus Ludwigslust.
Reiter[9]) aus Wertheim, 1831.
Pfeiffer aus Hersfeld.
Will aus Hanau.
Winter aus Leipzig.
Göhring aus Coburg.

Digitized by Google

Kiel [10]) aus Sondershausen.
Deichert aus Kassel.
Maier aus Anspach.
Lindner aus Hamm.
Berninger aus Mainz, 1831.
Abel aus Greifswalde, †, in Petersburg.
Ballin aus Hanau.
Schöne aus Brünn.
Karbowsky aus Kassel.
Harras aus Arnstadt, 1833.
Abel (zum zweiten Male) aus Greifswalde, †, 1833.
Wolff aus Crefeld, 1833.
Blagrowe aus London, 1833.
Martin aus Hanau, 1834.
Götz (zum zweiten Male), 1834.
Brandenburg aus Erfurt, 1834.
Kramer aus Braunschweig, 1834.
Bork aus Königsberg, 1835.
Reder aus Würzburg, 1835.
Sartori aus Würzburg, 1835.
Weidemüller aus Gotha, 1835.
Bärwolf aus Montabaur, 1835.
Hill aus New-York, 1835.
Fischer II. aus Ballenstädt, 1835.
Mansbach aus Kassel, 1836.
Heisterhagen aus Kassel, 1836.
Hovard aus London, 1836.
Hauck aus Petersburg, 1836.
Horniel aus Lemberg, 1836.
Döhler aus Eckardsberg, 1836.
Winterstein aus Dresden, 1836.
Haltmorth aus Dessau, 1837.
Gackstatter aus Rotenburg, 1837—1838.
Landowsky aus Warschau, 1837—1839.
Schneider aus Schweinfurt. 1837—1838.
Walbrül aus Bonn, 1837.
Eisenbaum aus Warschau, 1837—1838.
Jacobi aus Göttingen, †, 1838.
Kopf aus Cuxhafen, 1838.
Lethierry (Dilettant) aus Lille, 1838.
Meisner.
Luminais aus Paris, 1838—1839.
Herdtmann aus Friedland, 1839.
Happ aus Meiningen († in Frankreich), 1839.
Abendroth aus Greussen, 1839.
Müller aus Münster, 1839—1840.
Wegener aus Eimbeck, 1839—1840.
Bode aus Köthen, 1840.
Wittich aus Köthen, 1840.
Böhm aus Gandersheim, 1840.
Lehmann aus Nürnberg, 1840.
Wenigmann, F., aus Königswinter, 1840.
Rostad aus Norwegen, 1840.
Heuckeroth aus Eschwege, 1841.
Bott [11]) aus Kassel, 1840.
Schürmann aus Bielefeld.
Langenbach aus Iserlohn.
Unger aus Göttingen.
Greiner aus Schwarzburg-Rudolstadt, 1841.
Mahr aus Hildburghausen, 1841.
Beyerle aus Minden, 1842.
Tivendell aus Liverpool, 1842.
Stähle aus Kassel.
Deichmann, Karl, aus Hannover, 1842.
Gräve aus Westfalen, 1842.
Georges aus Nordhausen, 1843.
Friedrich aus Crefeld, 1843.
Range aus Grimmen bei Stralsund, 1843.
Schletterer.
Bührmann aus Kassel.
Boie aus Altona, 1844.
Kömpel, Aug. [12]), aus Brückenau.
Zeiss aus Allendorf.
Jacobsen aus Altona.
Wichmann, Hermann, aus Berlin, 1845.
Hauser aus Wien.
Kerbusch aus Köln.
Malibran aus Paris.
Walbrül II. aus Bonn.
Hässler aus Sondershausen.
Kuhnert aus Köln, 1846.
Jacobi aus Coburg.
Neumann aus Breslau.
Mayer aus Herford.
Otto aus Magdeburg, 1847.
Richter aus Breslau, 1848.
Herrmann aus Hanau.
Jacobi II. aus Göttingen, †, 1849.
Schmidt aus Hannover.
Hüny aus Horgau bei Zürich.
Bargheer [13]) aus Bückeburg.
Dietz aus Marburg.
Rundnagel aus Hersfeld, 1851.
Hartmann aus Rossbach, 1852.
Waldau.
Hassel aus Hagen.
Schöler aus Weimar.
Dilcher aus Fulda.
Hunnemann aus Möhringen.
Spohr, Karl, aus Orpherode bei Allendorf.

Digitized by Google

Tofte aus Kopenhagen.
Herbold aus Kassel.
Zipf aus Kassel, 1856.
Tannenbaum aus Wolfhagen.
Heinemann aus Kassel.

Bemerkungen.

Obige Liste ist eine Copie des Original-Verzeichnisses von L. Spohr. Nur der vierte Name in der Liste, Wizmann, scheint nicht richtig zu sein, kann vielleicht auch Wizenmann heissen. Das Sterbezeichen † befindet sich gleichfalls in der Original-Liste vermerkt. [Bei mehreren Namen ist es von uns hinzugefügt. Die Redaction.]

Die angegebenen Städte sind nicht immer mit dem Geburtsorte identisch; z. B. heisst es: Kiel aus Sondershausen. Kiel ist in Wiesbaden geboren; sein Vater war wahrscheinlich zu jener Zeit in Sondershausen beschäftigt, als der Sohn zu Spohr kam.

[1]) Spohr, Dr. Louis, geboren den 5. April 1784 zu Braunschweig. Der Vater von Dr. L. Spohr kam bald nach dessen Geburt von Braunschweig nach Seesen, daher rühren die falschen Angaben. Er erhielt den Titel General-Musik-Director bei seinem 25jährigen Amts-Jubiläum in Kassel (1846), vom König von Preussen den Rothen Adler-Orden III. Classe. Pensionirt 1857.

[2]) Spohr, Ferdinand, Bruder von Louis, geboren den 12. Juli 1792 zu Seesen, † 10. März 1831 zu Kassel.

[3]) Lübke, Sohn des vor etwa acht Jahren zu Bückeburg verstorbenen Concertmeisters.

[4]) Schmidt, Simon Georg, geboren den 21. März 1801 zu Detmold, jetzt in Bremen, früher in Halle, Gemahl der Sängerin Johanna Schmidt, geb. Wolf.

[5]) Grund, Eduard, geboren im Mai 1802 zu Hamburg. Seit 1829 Hof-Capellmeister in Meiningen; daselbst im vorigen Jahre in den Ruhestand getreten und durch Bott ersetzt.

[6]) Gerke, Otto, geboren den 13. Juli 1805 in Lüneburg, lebt zu Paderborn. Er sagte mir, dass er zwei Mal bei Spohr gewesen. Sein Bruder, Gerke II., lebt in Hannover.

[7]) Pott, Aug., geboren 7. Nov. 1806 zu Nordheim.

[8]) Mühlenbrink, wahrscheinlich Mühlenbruch, Heinrich, geboren den 13. October 1803 zu St. Thomas (Westindien), Schüler Spohr's, seit 1841 Hof-Capellmeister in Schwerin. Ging seit Flotow's Anstellung ab und ist durch Aloys Schmitt ersetzt. Sein Vater wohnte wahrscheinlich damals in Altona.

[9]) Reiter, Ernst, geboren den 30. März 1814 zu Wertheim, Musik-Director in Basel.

[10]) Kiel, Aug., geboren den 26. Mai 1813 zu Wiesbaden, Hof-Capellmeister in Detmold, Bruder der Sängerin Francisca Cornet, geb. Kiel.

[11]) Bott, Jean Joseph, geboren den 9. März 1826 zu Kassel, Hof-Capellmeister in Meiningen.

[12]) Kömpel, Aug., geboren den 15. August 1832 zu Brückenau, seit October 1852 Kammermusiker und Solospieler in Hannover.

[13]) Mitglied der Hofcapelle zu Detmold.

Minden. C. B.

Ankündigungen.

Neue Musicalien
im Verlage von
C. F. PÄTERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Anding, G., 6 Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. Op. 5. 25 Ngr.
(Einzelne Stimmen à 4 Ngr.)

Bach, Joh. Seb., Toccata und Fuge (in D-moll) für Orgel, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von Karl Plato. 25 Ngr.

Beethoven, L. van, Scene und Arie: „Ah! perfido, spergiuro", für Sopran mit Orchester, Op. 65, eingerichtet für Pianoforte zu vier Händen von G. Geissler. 25 Ngr.

Händel, G. F., 5 Fugen aus den Clavier-Suiten, eingerichtet für Pianoforte zu 4 Händen von Karl Ferd. Pohl. 1 Thlr.

Kalliwoda, J. W., Ouverture Nr. 15 für grosses Orchester. Op. 226. (Dem Prager Conservatorium zu seiner 50-jährigen Jubelfeier gewidmet.) 3 Thlr. 15 Ngr.
(Einzelne Stimmen in beliebiger Anzahl.)

— — 2 Fest-Märsche für Pianoforte zu vier Händen. Op. 227. Nr. 1 (15 Ngr.). Nr. 2 (20 Ngr.). 1 Thlr. 5 Ngr.

Loeschhorn, A., 12 vierhändige Clavierstücke (zum Unterricht für Anfänger). Eine Reihe melodiöser und charakteristischer Tonbilder in fortschreitender Ordnung und mit genau bezeichnetem Fingersatz. Op. 51 (in 3 Heften). Heft 2 (25 Ngr.). Heft 3 (1 Thlr.) 1 Thlr. 25 Ngr.

— — 30 Etudes mélodieuses, progressives et doigtées pour Piano. Op. 52. (Préparation aux Etudes Op. 38.) — 30 melodische Etuden mit genau bezeichnetem Fingersatz für Pianoforte. Op. 52 (Vorstudien zu den Etuden Op. 38.) In 3 Heften (à 1 Thlr.). Heft 2, 3. 2 Thlr.

Mayer, Charles, 3 Etudes pour Piano. Op. 40. Nr. 1, 3 (à 10 Ngr.). Nr. 2 (12½ Ngr.) 1 Thlr. 2½ Ngr.

Rubinstein, A., Sonate Nr. 1 pour Piano et Violon. Op. 13. (Dédiée au Prince Nicolas Jousoupoff.) Nouvelle Edition, revue par l'Auteur. 2 Thlr. 10 Ngr.

Steglich, H., Le Ruisseau. Caprice-Etude p. Piano. Op. 7. 15 Ngr.

Tartini, J., 3 Mouvements: Nr. 1, Allegro de la 6e Sonate, Nr. 2, Allegretto de la 7e Sonate, Nr. 3, Allegro passionato de la 1e Sonate pour Violon, Op. 1, accompagnés d'une Partie de Piano par Henri Holmes. 20 Ngr.

Voss, Charles, Tableaux Parisiens pour Piano. Op. 240. Nr. 4: Le Grand Opéra. Quadrille Infernal-Final. (Dédiée à Gu. Herfurth.) 20 Ngr.

— — L'Aigle. Grande Etude de Genre p. Piano. Op. 246. 20 Ngr.

Wölfl, Jos., „Non plus ultra". Grande Sonate pour Piano. Op. 41. Nouvelle Edition, soigneusement revue. 25 Ngr.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Veranwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 20. **KÖLN, 14. Mai 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Pariser Briefe („*Le Pardon de Ploërmel*", komische Oper von G. Meyerbeer). II. — Aus Bremen (Rückblick auf die verflossene musicalische Saison). Von —ll. — Aus Mainz (Rückblick auf die verflossene Saison). — Prüfungs-Concert des kölner Conservatoriums — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Musik-Director Eduard Franck — Münster, Vereins-Concert — Meiningen, Capellmeister J. J. Bott — Hannover — Mecklenburg-Schwerin — Regensburg — Wien — Petersburg, Frau Bosio †).

Pariser Briefe.

[„*Le Pardon de Ploërmel*", komische Oper von G. Meyerbeer]

II.

Es klopft an die Thür, die Schläfer fahren auf, und Dinorah entflieht durchs Fenster. Herein tritt Hoël (Bariton), der Geliebte Dinorah's, ein vollständiger Lump, der auch nicht eine Spur von Interesse erregen kann, zusammengesetzt aus Treulosigkeit, Arbeitsscheu, Habsucht, Aberglauben, Brutalität, Heimtücke bis zum vorbedachten Mord. Ich übertreibe vielleicht? Man höre! Er verlässt seine Braut am Hochzeitstage, weil sie nichts mehr hatte; er bringt ein Jahr bei einem alten Hexenmeister zu, der ihm die Hälfte eines Schatzes verspricht; der Alte beichtet ihm auf dem Sterbebette, dass er ihn nur als künftiges Opfer beim Heben des Schatzes aufgenommen; denn wer zuerst den Stein berühre, unter dem der Schatz vergraben sei, der sterbe in demselben Jahre. Zur Busse seiner sündhaften Absicht lehrt er ihn die Zauberformeln, durch die der Schatz zu heben. Hoël wählt sich nun einen alten Bekannten aus seiner Heimat, der eben so habsüchtig ist, wie er, zum Opfer; desshalb kehrt er zurück (jetzt sind wir in der Scene). Er findet den alten Ivon nicht mehr am Leben und entschliesst sich, dessen Neffen Corentin zur Genossenschaft zu bereden und ihm dann die tödliche Rolle zu übertragen. Ja, als Beide in dem Thale des Fluches (*Val maudit*) ans Schatzheben gehen, Corentin aber die heimtückische Grossmuth seines Genossen durchschaut hat, willigt Hoël sogar in den Vorschlag, die eigene Braut als Opfer voran zu schicken, ein! Als sie dann beim Gewittersturme in den Bergstrom stürzt, schlägt endlich sein Gewissen, er holt sie heraus und — heirathet sie!

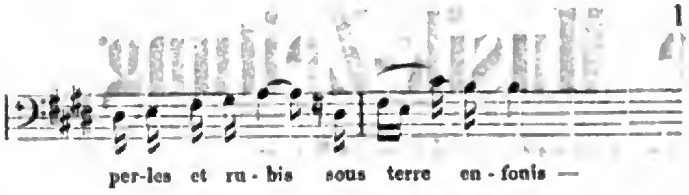
Es war nothwendig, diesen Charakter zu schildern, um zu zeigen, was das für eine Figur ist, welche gewisse Berichte einen „phantasievollen Ziegenhirten", einen „kühnen Schatzgräber" u. s. w. nennen, und um darzulegen, aus welchen Elementen heutzutage die komische Oper der Franzosen — der ehemaligen Meister in interessanter Verwicklung, in harmlosem Scherz und Witz, in Anmuth und Grazie — und insbesondere die neueste „bretonische Idylle" Meyerbeer's und seiner Librettisten zusammengesetzt ist. Konnte die musicalische Charakteristik dieser Figur eine andere werden, als die Bertram's, des Teufels mit dem Herzen voll Liebe, und Johann's von Leyden, des gottbegeisterten bewussten Betrügers?

Dies offenbart sich denn auch gleich in der grossen Arie *E-moll*, $^9/_8$-Tact, *Allegro con spirito*, mit welcher Hoël auftritt, nachdem er Corentin weggeschickt, um Wein zu holen:

O puissante magie,
Ivresse de mes sens — —
Emportez loin de moi
Le remords et l'effroi.

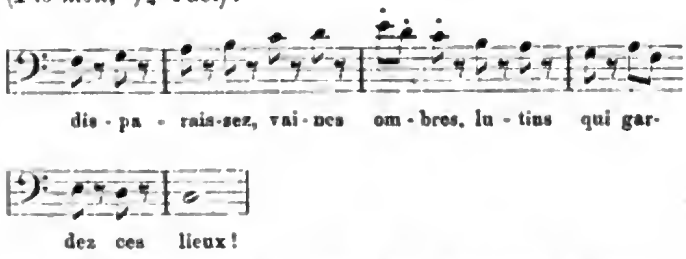
Sie ist durchweg eine neue Auflage jener Ausdrucksweise einer wilden, dämonischen Leidenschaft, die sich Meyerbeer durch eigenthümliche, instrumentalmässig behandelte Melodie und noch mehr durch eigenthümliche Rhythmisirung geschaffen hat, und die wir aus seinen früheren Werken sattsam kennen. Die Freunde dieser Darstellungsart contrastirender Gefühle in Einem und demselben Menschen werden das Talent des Componisten hier ganz und gar wiederfinden; man kann dieser Arie nur das vorwerfen, dass sie die frühere Manier mehr wiederholt, als durch neue Wendungen steigert. Das zweite Allegro in *E-dur*: „*De l'or, de l'or*", tritt wunderlich genug im Polonaisen-Tact ganz aus dem rhythmischen und melodischen Charakter des ersten heraus:

Digitized by Google



macht aber bei gutem Vortrage von Seiten des Sängers, dem zum Schlusse noch eine brillante Triolen-Coloratur zugetheilt worden, die übrigens hier mehr als sonst bei Meyerbeer an ihrer Stelle ist, grossen Effect. Die Wirkung der sentimentalen Stellen, in denen der Schatzgräber von den moralischen Qualen seiner Seele spricht und dann versichert, dass er nur aus Liebe und nur für Dinorah habsüchtig u. s. w. sei, wird durch die innere Unwahrheit gelähmt. Selbst Fétis kann bei allem Lobe, das er der Oper spendet, doch sein ehrliches Gefühl in Bezug hierauf nicht unterdrücken und „bedauert gewisser Maassen, eine so schöne melodische Phrase aus dem Munde eines solchen Subjectes zu hören".

Hoël bemüht sich, den neuen Genossen zutraulich zu machen, erzählt ihm, dass man sich beim Schatzgraben durch allerlei teuflische Blendwerke nicht irren lassen dürfe, trinkt ihm wacker zu u. s. w.—theils gesprochener Dialog, theils zwei Duette. Das erste derselben enthält nach einem kurzen Andante in *C-moll*, in dem schauerlich genug von jenen Blendwerken die Rede ist, die Beschwörungsformel, mit der die gespenstischen Wächter des Schatzes vertrieben werden müssen; Hoël spricht sie vor, Corentin spricht sie nach. Das Ganze ist mehr Gespräch als Gesang, aber die Notirung in Stimme und Unisono-Begleitung in der tiefen Octav durch Posaune und Contrabass, alles in abgestossenen Achteln mit Achtelpause zwischen je zweien, ist pikant. Sonderbar, dass das Motiv (*Fis-moll*, $^{3}/_{4}$-Tact):



an die Unisono-Stelle der Bässe und Bratschen in Beethoven's Phantasie für Clavier und Orchester, Op. 80:

erinnert, in welchér allerdings auch etwas Geheimnissvolles liegt, das nachher vor der Klarheit des Eintrittes der Hörner verschwindet. Wenn Meyerbeer Corentin bei der Wiederholung des Obigen die Worte in einem Contra-Motiv stets zwischen den vorgesprochenen Achteln (also auf die Pausen) nachsprechen lässt, so ist das ein hübscher Effect, der das Talent des Componisten für dergleichen pikante Details wieder bekundet. Berlioz sagt indess, Grétry habe im „Richard" bereits denselben komischen Effect in einem Duettino angebracht.

Das zweite Duett, während dessen Corentin sich betrinkt, um Courage zu bekommen — die Züge aus der Flasche werden von absteigenden chromatischen Tonleitern im Bass begleitet! —, ist nicht so hübsch gemacht, die Instrumental-Spielereien sind fade, und das letzte Thema ist wieder eine Polka. Ueberhaupt ist der Stil hier und an vielen anderen Stellen so beschaffen, dass man auf die Vermuthung kommt, Flotow's Lorbern hätten den Componisten nicht ruhen lassen.

Es ist dunkel geworden. Man hört draussen Dinorah und das Glöckchen ihrer Ziege, welches einen halben Ton tiefer geworden ist (viergestrichenes *f*), wahrscheinlich durch die feuchten Nebel der Nacht. Ich habe vergessen, zu sagen, dass dem Hoël verheissen worden, eine Ziege werde ihn zu der Stelle des Schatzes führen. Er erkennt daher an dem Tone des Glöckchens eine glückliche Vorbedeutung. Die Stimmen Dinorah's, die ihr Thierlein sucht, und drinnen im Zimmer Hoël's und Corentin's vereinigen sich zu einem Terzett, *Andantino*, $^{2}/_{4}$-Tact, *B-dur*. Dieses Stück ist ein reizendes, wirklich idyllisches Tonbildchen, fein und zierlich in Melodie und Instrumentirung, von schmeichelndem Eindruck. Unbegreiflich, wie Berlioz darin die steigende Courage des halbtrunkenen Corentin und die *sombre énergie* des Schatzgräbers finden konnte*), da gar keine Charakteristik einzelner Personen und nichts Dramatisches in diesem Musikstücke liegt; die beiden Männerstimmen begleiten, nachdem sie das Thema des Soprans zweistimmig wiederholt haben, die Oberstimme fast immer nur harmonisch. Das Glöckchen spielt seine Rolle bis zu Ende fort, ohne jedoch zu dreist zu werden; gegen den Schluss erhöhen ferner Donner und vollständige Finsterniss seine Wirkung. Der Vorhang fällt.

Aus Bremen.

Im Mai 1859

Die grosse Jahresuhr hat so eben die fünfte Stunde, den Mai, verkündet, der Fink ruft unaufhaltsam sein „Pink, pink", und die *Monde* lässt Ball- und Concertsaal und geht hinaus, den „alten, lieben Liedern" der gefiederten Musicanten zu lauschen.

Wir ziehen es derweil vor, in stiller Beschaulichkeit einen Rückblick auf die verflossene Saison zu werfen, und

*) Auch der Referent in den „Signalen" nennt dieses Stück „ein Ensemble, das den ersten Act unter den grossartigsten Eindrücken schliesst"! Die Redaction

Digitized by Google

da bietet sich ein so reiches Bild musicalischen Lebens dar, dass wir uns gedrungen fühlen, dasselbe den Lesern Ihres Blattes in einigen Hauptstrichen vorzuführen.

Voran im Vordergrunde stehen die Privat-Concerte, d. h. Sinfonie-Concerte im Stile der leipziger Gewandhaus-Concerte, deren eilf in jedem Jahre gegeben werden, und die oratorischen Aufführungen der Sing-Akademie, welche beide von dem städtischen Musik-Director, Herrn Reinthaler, geleitet werden. Die Leistungen der Privat-Concerte verdienen einen grösseren Ruf, als sie bei der abgeschiedenen Lage Bremens erlangt haben. Das hiesige Orchester (24 Violinen, 8 Violen, 8 Celli, 6 Contrabässe) zeichnet sich durch Präcision im Zusammenspiel, durch schnelle Auffassungskraft und einen gewissen Schwung aus; es fehlt auch nicht an einzelnen hervorragenden Kräften in demselben. Die Ausbildung des Dilettantismus hat eine grosse Theilnahme für Orchestermusik hervorgerufen, so dass seit einer Reihe von Jahren die Liste der Abonnenten geschlossen erscheint, und dass trotz der diesjährigen Vergrösserung des Saales (er soll bei Sinfonie-Aufführung mit Akademie-Chor nicht ganz für 800 Zuhörer Raum haben) noch viele Wünsche unberücksichtigt bleiben mussten. Auch verdankt Bremen der Direction, dass im Laufe der Saison die meisten namhaften Künstler, welche Norddeutschland berühren, auch in den hiesigen Privat-Concerten auftreten.

Die Programme der Concerte, obwohl sie der classischen wie der neueren Orchestermusik Genüge thaten, litten früher durch den Umstand an einer gewissen Monotonie, dass chorische Aufführungen unmöglich waren. Durch die Mitwirkung der Sing-Akademie, welche in diesem Winter zu Stande kam, ist dieser Einseitigkeit begegnet worden, so dass diese Concerte in der That einen soliden Heerd für die Pflege echter Kunst in glücklichster und umfassendster Weise bilden.

Von fremden Instrumentalisten hörten wir die Clavierspieler: Louis Brassin (*D-moll*-Concert von Mendelssohn), von früher her noch in gutem Andenken; Fräulein Zadrobslek aus Prag, eine vielversprechende jugendliche Erscheinung, wenn auch künstlerisch noch nicht ganz gereift (*Es-dur*-Concert von Beethoven); Herrn Franck aus Köln, der durch den classischen, vollendeten Vortrag des *C-moll*-Concertes von Beethoven und der *A-moll*-Fuge von Bach die Kenner entzückte; die Flötenspieler Gebrüder Doppler aus Pesth; den Cellisten Herrn Grützmacher aus Leipzig in einem Concerte von Molique und einer eigenen Phantasie; die Harfenspielerin Fräulein Marie Mösner aus Salzburg, die als ein aufsteigender Stern erster Grösse hier bewundert wurde.

Die Reihe der Violinspieler eröffnete Herr Blagrove aus London. Viel Interesse erregte das Auftreten des Herrn Ludwig Strauss aus Wien (Violin-Concert von Molique in *A-moll* und kleinere Piecen); er verbindet mit vortrefflicher Technik Ruhe und Noblesse der Auffassung, und ohne durch irgend eine Eigenschaft ganz besonders zu glänzen, gehört er entschieden zu den besten unter den jüngeren Geigern. Herr Concermeister von Königslöw aus Köln errang mit dem Concert von Spohr, Nr. 9 *D-moll*, einen schönen Erfolg. Die Weichheit seines Tones, die Wärme und künstlerische Abrundung seines Vortrages fanden lebhafte Anerkennung; von seiner früheren Wirksamkeit in Bremen kamen ihm Sympathie und Freundschaft entgegen. Ihm folgte Herr Capellmeister Bott aus Meiningen, ein höchst interessanter Spieler und Componist. Im Vortrage eines eigenen Concertes, welches nicht ohne Originalität ist und Gelegenheit bietet, glänzende Eigenschaften der Technik zu entfalten, zeigte er schwunghaften Vortrag, eigenthümliche Gluth und eine Art Rapidität im Ausdruck der musicalischen Gedanken. Etwas mehr Grösse des Tones und harmonische Ruhe der Darstellung hätte man von Spohr's Schüler erwartet. Joachim beschloss die Saison; er spielte diesmal Kreutzer und eine Phantasie von Robert Schumann. Wenn die letztere wirklich die Verehrung verdient, die ihr Joachim widmet, so ist sie wenigstens Caviar für die Menge. Joachim spielte wie immer mit höchster Meisterschaft.

An Sängern und Sängerinnen ist kein Ueberfluss, doch war die Saison nicht ohne glänzende Erscheinungen. Es traten auf Fräul. Brenken, Fräul. Krüger aus Schwerin, Fräul. Bury, Frau Platzhoff, Fräul. Bochkoltz-Falconi, Fräul. Schreck, Herr Karl Schneider und Herr Julius Stockhausen. Frau Platzhoff ist eine geborene Bremerin; doch auch abgesehen davon freute man sich über ihren anmuthigen, graziösen Gesang, zumal da ein solcher immer seltener zu werden beginnt. Fräul. Falconi imponirte durch die Grösse ihrer Mittel und die prachtvolle Technik. Stockhausen entzückte durch die Eigenschaften, durch die er sich überall den Rang eines Meistersängers im höchsten Sinne des Wortes erworben hat. Er sang „*Mentre ti lascio o figlia*" von Mozart, dann die Arie des Seneschall und Schubert'sche Müller-Lieder. Unmittelbar neben ihm hatte Fräul. Bury mit Lieder-Vorträgen einen schweren Stand; sie ist noch immer im Besitz ihrer namentlich in der Höhe so ansprechenden Stimme; ihre Arie aus Figaro fand vielen Beifall. Herr Schneider sang die Paulus-Arie mit Cello-Solo, die Pylades-Arie und den Liederkreis von Beethoven. Sein sympathischer Ton, sein gediegener, echt deutscher Vortrag stellen ihn hier wie überall auf einen der ersten Plätze unter den jetzigen lyri-

[*]

Digitized by Google

schen Tenören. Fräul. Schreck scheint ihm in der Richtung ihrer Kunst verwandt; sie verbindet mit noblem Stimmklange solide Technik, Einfachheit und Wärme des Ausdrucks. Sie trug die Scenen aus Orpheus und die Arie der Passions-Musik von Bach mit obligater Violin-Begleitung vor; ausserdem wirkte sie zwei Mal im Oratorium „Jephta" mit.

Unter den etwa zwanzig Ouverturen, welche das Orchester vortrug (von Gluck, Méhul, Mozart, Cherubini, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Gade, Rietz), war nur Eine Neuigkeit, welche Franck's Anwesenheit herbeiführte, seine Ouverture zum Römischen Carneval, die, ohne besonders hervorzuragen, angenehm berührte. Besonderen Werth müssen wir auf die Sorgfalt legen, mit der auch alte, namentlich Cherubini'sche Werke (Anakreon, Faniska) diesmal behandelt wurden. Die Ruhe, die Durchsichtigkeit und Klarheit der Ausführung verdanken wir dem besonderen Fleisse, mit welchem Herr Reinthaler die Sachen einstudirt. Die Manie, durch rapide, überstürzende Tempi einen Effect zu erzwingen, liegt ihm durchaus fern; auf die feinen Details, auf den charakteristischen Vortrag der einzelnen Phrasen, auf Steigerungen, auf classische Haltung und harmonisches Zusammenstreben war ein vorzüglicher Nachdruck gelegt, und so konnte es nicht fehlen, dass das Publicum eine hohe Befriedigung bei Aufführung dieser Werke empfand.

Von Sinfonieen war Mozart durch die *G-moll*-, Haydn durch die *D-dur*-Sinfonie (Nr. 2) vertreten. Es wäre wünschenswerth, dass beide Meister, die bildendsten für das Orchester selbst und für die Reinheit des Geschmacks, recht oft zur Aufführung kämen. Wenn die Klarheit ihrer Zeichnung, die Feinheit und Grazie des Ausdrucks, die Wärme des Colorits, welche sie verlangen, ein dauerndes Object so ernster Studien bleiben, wie sie in der diesjährigen Saison gewesen sind, so wird nach dieser Seite hin gewiss noch ein bedeutender Fortschritt im Orchester erreicht werden. Von Mendelssohn kam Nr. 4, von Gade Nr. 3, *A-moll*, von Schumann Nr. 1 in *B-dur* zur Aufführung. Hiesige Verehrer und persönliche Freunde Schumann's haben viel zum Verständniss seiner Werke beigetragen. Von Beethoven'schen Sinfonieen hörten wir die Eroica, die *B-dur*-, *C-moll*-, *A-dur*- und die neunte Sinfonie. Die Aufführung der letzteren, nach einer Reihe von Jahren zum ersten Male (wenn man will, so gut wie neu), war die bedeutendste That des Orchesters. Das überaus glückliche Gelingen derselben gereichte allen Betheiligten zur grössten Ehre. Die Veranstaltung der Direction, der Aufführung der ganzen Sinfonie die Aufführung der drei ersten Sätze vierzehn Tage im Concerte vorangehen zu lassen, erwies sich als zweckmässig (?). Orchester und Chor fanden Zeit, sich in das Werk durch öftere Proben hineinzuleben, und das Publicum wurde in einer Weise angeregt, wie es noch keiner Sinfonie gegenüber vorgekommen ist; auch haben Männer die Proben besucht, die man noch niemals da gesehen hatte.

Ein gutes Stück dieses Erfolges muss dem rastlosen Streben des Herrn Musik-Directors Reinthaler zugeschrieben werden, der überall geeignete Kräfte zur Mitwirkung heranzog und nicht müde wurde, in Uebungen und Proben das Werk zum Verständniss und zur technisch sicheren Aufführung zu bringen. Nicht nur die Solisten (die Cadenz gelang gut), auch der Chor sang mit Begeisterung und überwand die hohe Lage mit unerwarteter Leichtigkeit. Die Sing-Akademie hat in dem letzten Jahre einen grossen Aufschwung genommen. Sie besteht aus etwa 200 Mitwirkenden. Es finden sich hier, sei es durch Gunst des Zufalls oder der klimatischen Verhältnisse, viele weiche und angenehme Stimmen, namentlich Frauenstimmen, man studirt mit Eifer und Sorgfalt und hat einen wohlklingenden Gesammtton und eine Feinheit der Nuancirung erreicht, die nicht häufig anzutreffen sein dürften. Dieser Erfolg ist wohl zumeist dem Dirigenten, der bekanntlich ein tüchtiger Sänger und Gesanglehrer ist, zu verdanken. Leider gestatten die Raumverhältnisse nur die Aufstellung eines Chors von höchstens 120 Personen. Ausser der neunten Sinfonie sang die Akademie (im zehnten Concerte) die Chöre aus Orpheus von Gluck und „Es ist ein' Ros' entsprungen" von Prätorius, letzteres in so anmuthiger Ausführung, dass der in Bremen unerhörte Fall eines Dacapo-Rufes eintrat. Im siebenten Concerte trug der Chor „*Ave verum*" von Mozart, „*Alla trinità beata*" und den 114. Psalm von Mendelssohn: „Da Israel aus Aegypten zog", in gelungenster Ausführung vor.

Die Sing-Akademie selbst veranstaltete ausserdem drei Oratorien-Aufführungen. Ein Ereigniss für Bremen war die Aufführung des Reinthaler'schen Oratoriums „Jephta" in der Domkirche. Wir haben für die Aufstellung grosser Massen und für das Publicum in seiner Totalität keinen anderen Raum als die ehrwürdige Kathedrale, deren starker, akustischer Nachhall nur dann gedämpft erscheint, wenn sie vollständig gefüllt ist. Sie fasst über 3000 Menschen; bei der Aufführung des Jephta sollen 2400 Zuhörer zugegen gewesen sein, eine Anzahl, welche an die Verhältnisse der Musikfeste erinnert. Die schöne Architektonik des gothischen Baues erhöht die poetische Stimmung, die Erleuchtung und vollständige Heizung nähert den Raum der Idee eines Concertsaales. Die Aufführung des Jephta war glänzend ausgestattet; die prachtvolle Orgel von 62 klingenden Stimmen erhöhte an einigen Stellen ganz ausserordentlich die Orchesterwirkung.

Digitized by Google

für deren Detail der Dom nicht günstig ist. Die Soli waren in den Händen von Herrn DuMont-Fier, der seinen Ruf als Sänger vollständig bewährte, Herrn Göbbels, Fräul. Schreck und einer hiesigen Dilettantin, Fräul. M., einer Dame mit schönen Stimmmitteln und bemerkenswerther künstlerischer Ausbildung. Fräul. Mösner hatte die Harfen-Partie übernommen. Dass unter der Leitung des Componisten der Chor vortrefflich einstudirt war, dass er das Werk seines Dirigenten mit Enthusiasmus sang, braucht kaum erwähnt zu werden. Der Eindruck des Ganzen war ein so gewaltiger, dass er den einstimmigen Beschluss der Akademie veranlasste, das Werk noch einmal zu geben. Diese zweite Aufführung fand im Laufe des April und im Concertsaale Statt. Hier traten die dramatischen Seiten des Oratoriums prägnanter hervor, die Details gewannen an Leben und Wärme, namentlich trat die Orchestration in ein helleres Licht. Das Werk wurde auch diesmal mit Enthusiasmus und ehrenvoller Auszeichnung aufgenommen. Statt des Herrn DuMont hatte Herr Sabbath aus Berlin die Bass-Partie übernommen (er hat herrliche Mittel und edlen Vortrag); die Sopran-Partie sang Fräul. B., eine hiesige Dilettantin mit einer Stimme, deren Grösse und seltener Wohllaut die Aufmerksamkeit in weiteren Kreisen verdient. Sie singt dabei glockenrein und ist echt musicalisch; die Solo-Partie in der neunten Sinfonie gelang ihr ausgezeichnet.

Am Charfreitage gab die Sing-Akademie mit hiesigen Kräften (den Herren Wallenreiter und Waldmann vom Stadttheater) das *Requiem* von Mozart in der Domkirche in schöner, abgerundeter Aufführung.

Nimmt man hierzu die Thätigkeit der anderen Gesang-Vereine, welche ihr Entstehen einer Zeit verdanken, in der es galt, durch Gegensätze eine gewisse Frische des musicalischen Lebens zu bewahren, den Cäcilien-Verein unter Leitung des Herrn Concertmeisters Schmidt (Hiller's Loreley, Gade's Erlkönigs Tochter, Messias), einen kleineren Gesang-Verein unter Leitung des Pianisten Herrn Engel (Paradies und Peri), den Dom-Chor unter Leitung des Herrn Kurth (er gab zwei Kirchen-Concerte, Chöre *a capella* von Palestrina, Vittoria, Lotti, Melchior Frank, Allegri u. s. w., dazwischen freie Orgel-Vorträge und Ausführung Bach'scher Compositionen durch Herrn Musik-Director Reinthaler), die Liedertafel unter Herrn Reinthaler's Leitung, sodann sechs sehr besuchte Soireen für Kammermusik, gegeben von den Herren Böttticher, Sastedt, Schmidt und Cabysins, schliesslich den blühenden Künstler-Verein, in dessen Mitte manche musicalische Vorträge gehalten werden — so stellt sich das Bild eines reich bewegten musicalischen Lebens in Bremen zusammen.

Unter den jüngeren Künstlern möchte Referent noch zwei hervorheben, welche nicht nur als Clavierspieler, sondern auch als Componisten auf dem Gebiete der Kammermusik mit Talent und Erfolg sich versuchen: Herrn Mertel, dessen Trio von hiesigen Kennern als schwungvoll und nicht ohne Eigenthümlichkeit bezeichnet wird (Referent hat es nicht gehört), und Herrn Streudner, von welchem ein Streich-Quartett und ein Trio, sich an Mozart und Beethoven's erste Periode glücklich anschliessend, gern und öfters gehört wurden. —11.

Aus Bonn.

[Letztes Abonnements-Concert — Ueber künstlerisches Schaffen.]

Den 20. April 1859.

Die Reihe unserer Winter-Concerte ist nun auch geschlossen. Dem Händel'schen Jephta folgten am 15. d. Mts. zwei Mozart'sche Werke: die Sinfonie *C-dur* und das *Requiem*. Sie werden mit mir gestehen: Das war ein schöner Schluss! Ein ganzer Concert-Abend nur mit Mozart'scher Musik ausgefüllt — so gut wird es einem nicht oft in unseren Tagen, und Herr Dietrich soll hier auch den gebührenden Dank empfangen, sowohl für die Wahl der Werke als auch für die befriedigende Ausführung derselben. Das Orchester hielt sich im Ganzen recht wacker; der Chor, offenbar von der Herrlichkeit des Werkes ergriffen, that seiner Aufgabe in schöner Weise Genüge; besonders der Damen im Sopran muss ich rühmend gedenken, vornehmlich das *Lacrimosa* haben sie mit sicherem Ausdruck und echter Innigkeit vorgetragen. Fräulein Francisca Schreck, obgleich während der letzten Tage so vielfach in Anspruch genommen, hatte dennoch den Quartetten ihre kräftige Mitwirkung nicht entzogen. Sie mögen Sich leicht denken, wie mächtig und ergreifend das *Judex ergo* und *Recordare* aus ihrem Munde klang; haben Sie doch zwei Tage später Bach's „Erbarme Dich" von ihr gehört.

Die Sinfonie hat uns wieder mit dem ganzen Zauber ihrer Schönheit erfasst. Man fühlt sich oft in Versuchung, einem Mozart'schen Werke alles das nachzurühmen, was man an einem vollkommen liebenswürdigen Menschen zu preisen pflegt. Welche Anmuth! welche ungesuchte Zierlichkeit und Sicherheit der Bewegung! wie klar und einfach und doch wie mächtig und eindringlich in jedem einzelnen Ausdrucke! welche Vollendung und innere Uebereinstimmung des Ganzen, die aus der überall gleichmässig vertheilten Kraft entspringt! — Aber wenn wir alle diese rühmenswerthen Eigenschaften hervorheben, wenn wir ihnen auch noch so viele andere ähnliche hinzufügen — wie wenig ist damit zur Bezeichnung des eigentlichen Wesens dieser Kunstwerke gesagt! Dieses Lob bezieht sich nur auf die Form, die Hülle, in die es dem Künstler gefallen hat, sein Werk zu kleiden. Wir können eine vollkommene Einsicht in die Vollendung dieser Form besitzen und dennoch fern davon sein, den geistigen Gehalt des Werkes erfasst zu haben. Denn wie jedes Werk der Natur als ein eigenthümliches dasteht, das nur aus sich selbst erkannt werden mag, so lebt auch in jeder Schöpfung der Kunst ein eigenthümliches Leben, das uns ergreift, an dem wir mit unserer Empfindung Theil nehmen müssen, ein Leben, dessen Tiefen sich nur dem erschliessen, der sich mit unbefangener Hingebung in sie versenkt. — So unbegränzt das Reich der menschlichen Empfindung ist, so unbegränzt ist das Gebiet, das der musicalische Künstler sein eigen nennt; wie aber auch der Gehalt seiner Schöpfungen in unendlicher Mannigfaltigkeit wechseln mag, stets bleibt

Digitized by Google

ihm die Aufgabe gestellt, das mannigfaltig Wechselnde unter das eine strenge, unerbittliche Gesetz der Form zu beugen, welches zugleich das Gesetz der Schönheit ist, und dadurch erst seine Schöpfung, zum Unterschiede von allen anderen Erzeugnissen der geistigen Thätigkeit des Menschen, zu einer künstlerischen zu erheben.

Aber in dem Geiste des wahren Künstlers vollzieht sich diese Vereinigung von Form und Gehalt ihm selbst unbewusst. Ihm steht nicht das Gesetz der Form als etwas Fremdes, Zwingendes gegenüber, dem er sich wohl fügt, weil die Reflexion ihm diese Satzung als eine heilsame erkennen lässt: nein, er trägt das Gesetz in sich; ihm zu gehorchen, ist die nothwendige Bedingung seiner Natur; die Form erzeugt sich in ihm stets von Neuem mit jedem neuen Gegenstande seines Schaffens. Denn das ist die Seligkeit, die eben nur dem Künstler beschieden wird, dass alles, was er denkt und fühlt, ihm alsbald in lauterer Form verklärt sich darstellt als ein selbstständiges, in sich zur Einheit abgeschlossenes Ganzes. So kann das, was ursprünglich ihm allein angehörte, das Eigenthum Aller werden; es hat nun ein wirkliches, unzerstörbares Dasein, das einem jeden zur Freude und Erhebung sich offenbart, der solche herrlichste Offenbarung des Menschengeistes in sich aufzunehmen fähig ist. Kein echter Künstler kann jenes höchste Gesetz der Form umstossen wollen; er müsste damit sich selbst seiner Würde entkleiden. Das feindliche Anstreben gegen jene Satzung kann nur von denen ausgehen, die, ihres Unvermögens sich bewusst, ihre Schwäche vor sich und Anderen verbergen und zugleich rechtfertigen wollen, indem sie das Gesetz als eine der Kunst aufgedrungene Fessel schmähen, ihm in Theorie und Praxis mit einem gewissen edlen Trotze den Gehorsam aufkündigen und auf die grossen Meister, die beschränkt genug waren, diesem Gesetze doch einige Geltung zu verstatten, mit einem kaum verhehlten Mitleid herabsehen. Und in der That, sie müssen das Gesetz nur wie eine Fessel empfinden. Wie sollte in ihnen die Erkenntniss lebendig werden, dass in der Kunst wie im Leben erst das Gesetz die Freiheit gibt? Sie blicken ängstlich darauf hin, wie das Kind auf die Ruthe in der Hand des Schulmeisters. Wenn auch nicht im höheren Sinne erfreulich, so ist es doch zuweilen ganz ergötzlich und unterhaltend, anzuschauen, zu welchen wunderlichen Wendungen und Krümmungen sie sich zwingen müssen, um nur jenem gefürchteten schweren Joche zu entgehen; so wenig man von dem Kinde ein Loblied auf die Ruthe erwarten darf, so wenig darf man von ihnen eine freie, freudige Anerkennung des Gesetzes fordern, das ihnen nur als ein von dem launischen Zuchtmeister verordnetes Zwangs- und Strafmittel erscheint.

An diese hochsinnigen Verächter des höchsten Kunstgesetzes schliessen sich nun die zahmeren Gemüther an, für die jene Vereinigung eines mächtigen geistigen Gehaltes mit einer fest bestimmten, scheinbar widerstrebenden Form etwas Unfassbares bleibt. Sie wähnen, wie im Leben, so auch in der Kunst müsse starke Leidenschaft, überströmende Empfindung über jede Gränze hinausgehen, jeder äusseren Beschränkung spotten; sie fürchten, die Form schwäche die Gewalt des Ausdrucks oder lasse wenigstens die Natürlichkeit nicht aufkommen, die sie vor Allem so gern dem Kunstwerke zueignen möchten. Sie wissen eben die Form auch nur als eine Beschränkung der freien Schöpferkraft aufzufassen; sie wissen sich nicht zur Anschauung jener ursprünglichen Einheit von Form und Gehalt zu erheben, in der aller Kunst Anfang und Ende beschlossen ist; weil es der reflectirende Verstand nicht zu fassen vermag, wie diese Einheit erzeugt wird, so ist sie für ihre Betrachtung nicht vorhanden. Und allerdings, wenn wir auch die Nothwendigkeit dieser Einheit theoretisch darthun können, wie sie im Künstler sich bildet, so dass sie im Kunstwerke wahrnehmbar hervortritt, das ist uns allen ein Geheimniss, das wir als solches anerkennen müssen. Hier ist der Punkt, wo die wunderbare schöpferische Thätigkeit des Künstlers beginnt, die wir nicht zergliedern können, die jeder forschenden Betrachtung sich entzieht; in geheimnissvoller Vereinigung wirken alle verschiedenartigen Kräfte des Künstlers auf ein gemeinsames Ziel hin, und so entstehen jene höchsten Schönheiten, die, wie ungeahnte Wunder, uns rühren und erschüttern: — es ist das grosse Geheimniss alles Schaffens, Jeglichem offenbar und von Keinem ergründet.

In jeder Kunst gelten diejenigen als die Ersten, in deren Werken jene Einheit vollendet sich darstellt, deren Schöpfungen vor Allem Kunstwerke sind. Künstlern wie Sophokles, Raphael, Händel oder Mozart hat man wohl immer mit ziemlicher Einstimmigkeit den ersten Platz zuerkannt. Doch sind sie es nicht immer, denen man sich mit der grössten Begeisterung, mit schwärmerischer Liebe anschliesst. Es scheint, die wenigsten Menschen sind fähig, das Schöne rein als solches zu erfassen und sich unbefangen seinen Einwirkungen hinzugeben. Die Meisten suchen im Kunstwerke nach einem, wenn ich so sagen darf, menschlichen Anhaltspunkt; sie wollen im Künstler vor Allem den Menschen sehen mit seinen ungebändigten Leidenschaften, mit seinen schrankenlosen Empfindungen, wie sie sich gegen die Unterjochung unter das Schöne gleichsam sträuben; an diesen entzündet sich denn auch ihre Leidenschaft, ihre Empfindung, und nun erst ist ihre Theilnahme für das Kunstwerk rege geworden. Jene unmittelbare Begeisterung und Liebe erwecken daher vorzüglich die Künstler, deren Naturen man wohl, ich weiss nicht, ob mit Recht, als titanische bezeichnet hat, die mit einer grossartigen Individualität eine mächtige Schöpferkraft verbinden, denen es aber nicht gelungen ist, alle verschiedenen Kräfte ihres Wesens unter sich und die Gesammtheit ihres Wesens mit dem Leben und mit der Kunst in Uebereinstimmung zu bringen. Nach dieser Harmonie, dem höchsten, beneidenswürdigsten Gute des Künstlers, ringen sie, und ihre Werke gestalten sich von selbst zu einer Darstellung dieses Ringens. Je gewaltiger die Kraft des Individuums ist, das allein den Mächten der Welt zum Kampfe gegenüber tritt, um so ergreifender wird das Schauspiel dieses Kampfes, um so erhebender ist der Sieg, der dem Künstler endlich in der Versöhnung mit diesen Mächten zu Theil wird. In diesem Riesenkampfe nun glaubt so Mancher ein Bild seines eigenen Zwiespalts mit sich und dem Leben zu erkennen; er glaubt sich berechtigt, und er findet eine Befriedigung darin, alle die Empfindungen, die dieser Zwiespalt in ihm erregt hat, in das Kunstwerk hinein zu legen, und so wird sein Verhältniss zu demselben ein pathologisches. Mit einem gewissen Wohlgefallen an sich selbst fühlt er sich nun als Mensch dem Künstler verwandt, der, wie er wähnt, dieselben Kämpfe und Leiden, in denen auch er sich umgetrieben, zum mächtigen künstlerischen Ausdruck bringt.

(Schluss folgt.)

Aus Mainz.

Den 1. Mai 1859.

Mit der gestrigen Vorstellung im Theater und dem vorgestrigen Concerte des Kunst-Vereins hat die diesjährige Saison ihr Ende erreicht, und zwar zur rechten Zeit, denn die warmen Frühlingstage sowohl wie die drohenden Wolken am politischen Horizonte begannen schon mächtig zum Nachtheil der Kunst ihre Wirkung zu äussern. Das Gastspiel des Herrn Niemann war daher auch in den letzten Tagen das einzige Mittel, die Räume des Theaters einiger Maassen zu füllen. Auch hier wurde er in den Partieen des Raoul und Eleazar allgemein als ein Sänger begrüsst, der nicht allein eine Stimme von seltener Schönheit und ausdauernder Kraft besitzt, sondern — worauf heutzutage sehr viel Werth zu legen ist — auch zu singen versteht. — Was die Leistungen der diesjährigen

Digitized by Google

Oper unter der neuen Direction des Herrn Cramer betrifft, so kann man einerseits nicht in Abrede stellen, dass die einzelnen Gesangeskräfte den hiesigen Verhältnissen entsprechend gut waren, und verdient von diesen namentlich hervorgehoben zu werden Fräulein Zum Busch, die bei einem sehr vortheilhaften Naturel über bedeutende Stimmmittel zu verfügen hat und es bei einigem Fleiss sehr leicht zu einer Sängerin ersten Ranges bringen könnte. Andererseits ist jedoch zu bedauern, dass selten die gehörige Sorgfalt auf das Einstudiren der Ensemblesätze verwandt wurde und in diesen daher stets eine Zerrissenheit herrschte, die bei der ungezügelten Willkür der Sänger sehr oft in musicalische Ungeheuerlichkeiten ausartete.

In den Kunstvereins-Concerten ist in der zweiten Hälfte der Saison eine Aenderung eingetreten. Differenzen mit dem Vorstande, der in diesen Concerten nur eine musicalische Unterhaltung seiner Mitglieder bezweckt und die künstlerische Tendenz hintangesetzt, haben den Herrn Capellmeister Lux bewogen, die Leitung dieser Concerte niederzulegen und seine ganze Thätigkeit dem mainzer Männer-Gesangverein zu widmen. An die Stelle des Herrn Lux ist nun der Capellmeister vom Stadttheater, Herr Schrameck, getreten, und scheint uns derselbe diese günstige Gelegenheit ergriffen zu haben, um zu seinen Privatstudien mit den Mitteln des Kunstvereins Experimente zu machen. Denn nach Anhörung der Mendelssohn'schen Musik zum Sommernachtstraum, der Eroica und der Haydn'schen *Es-dur*-Sinfonie ist es geradezu unmöglich, anzunehmen, dass Herr Schrameck je diese Werke dirigirt noch studirt hat; es gehört etwas mehr dazu, als mit Glacé-Handschuhen nach den rhythmischen Bewegungen des Orchesters den Tactstock zu schwingen. Der Eindruck des Ganzen war der einer Dilettanten-Musik, und dass mit denselben Kräften etwas ganz Anderes zu Stande gebracht werden kann, haben die Herren Lux und Marpurg oft genug bewiesen.

Ueber die diesjährigen Concerte der Liedertafel in Verbindung mit dem Damen-Gesangverein sind wir diesmal in der angenehmen Lage, recht Erfreuliches berichten zu können. Zurückgekehrt — freilich durch den Zwang äusserer Verhältnisse — von dem früheren Grundsatze, recht viel zu bieten, haben wir, statt acht in diesem Winter nur zwei Concerte jener beiden Vereine gehabt; im ersten wurde Samson von Händel und im zweiten das *Requiem* von Mozart nebst der *B-dur*-Sinfonie von Beethoven aufgeführt, und verdient namentlich das letztere Concert als ein recht gelungenes bezeichnet zu werden. A.

Prüfungs-Concert des kölner Conservatoriums.

Freitag, den 6. Mai 1859.

Die Zöglinge der Anstalt traten in folgenden Vorträgen auf:

Erster Theil: 1) Sinfonie von W. A. Mozart (vierter Satz). 2) Kirchen-Arie von Martini (Fräul. Johanna Nietben). 3) Violin-Concert (Gesang-Scene) von Spohr (August Grüters aus Uerdingen). 4) Recitativ und Arie aus Jephta von Händel (Fräul. Elise Saart). 5) Variationen für Pianoforte zu vier Händen von Mozart (Fräul. Elise Schramm aus Essen und Fräul. Amalie Winzmann). 6) Die Hoffnung, Chor für weibliche Stimmen von Rossini.

Zweiter Theil: 7) Trio für Piano, Violine und Violoncello von Mendelssohn (erster Satz) (A. Grüters, G. Krill und Herr B. Breuer). 8) Zwei Lieder: a. „Mignon" von Göthe und Schubert; b. „Das Veilchen" von Götha und Mozart (Fräul. Pauline Wiesemann aus Dresden). 9) Phantasia für Violine von Pixis (Georg Krill). 10) Die Liebe, Chor für weibliche Stimmen von Rossini (das Solo: Fräul. Saart). 11) Concert für vier Violinen von Maurer (Aug. Grüters, G. Krill, Aug. Kufferath aus Mülheim an der Ruhr und Max Molberg aus Bonn).

Ueberall zeigten die Ausführenden eine gediegene musicalische Bildung und gaben erfreuliche Beweise von Fortschritten. Einige von besonderen Anlagen unterstützte Zöglinge leisteten bereits Vorzügliches, namentlich Herr Georg Krill, der mit den Violin-Variationen von Th. Pixis einen vollständigen Virtuosen-Erfolg errang. Herr August Grüters, von dem uns auch schon recht artige Compositions-Versuche vorgeführt worden sind, ist ein vielseitiges Talent, das gewiss die Stelle eines tüchtigen Musikers einmal ganz befriedigend ausfüllen wird. Der Chor der Gesangschülerinnen trug die zwei Gesänge von Rossini allerliebst vor; die Solosängerinnen können nicht zu den bedeutenden Stimmen gezählt werden, haben aber alle drei eine recht gute Schule und in correctem Gesange Ausdruck und Anmuth des Vortrags bekundet. Das zahlreich anwesende Publicum zeigte durch Aufmerksamkeit und aufmunternde Beifalls-Aeusserungen eine sehr rege Theilnahme für die Anstalt und ihr zunehmendes Gedeihen. Auch die Bewilligung von jährlich 500 Thlrn. aus städtischen Mitteln für dieselbe, welche vor Kurzem Statt gefunden hat, ist ein erfreuliches Zeugniss der Anerkennung ihrer Wirksamkeit.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Musik-Director Eduard Franck, dem das Conservatorium, die Abonnements-Concerte, die musicalische Gesellschaft und die Soiréen für Kammermusik in den acht Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit so viel zu verdanken haben, verlässt zu allgemeinem Bedauern unsere Stadt, um dem ehrenvollen Rufe nach Bern als städtischer Musik-Director und Professor der Tonkunst zu folgen. Der Abend des 10. d. Mts hatte die Kunstfreunde von Köln zu einem Abschiedsmahle im Casino versammelt, bei welchem die ungetheilte Hochachtung, welche sich der Scheidende als Künstler und als Mensch gewonnen, den lebhaftesten Ausdruck in den mannigfachsten Offenbarungen durch Reden, Gedichte und Gesänge fand. Als bleibendes Zeichen der Erinnerung an seine hiesige Wirksamkeit wurden dem Gefeierten eine Dank-Adresse, auch äusserlich ein wahres Kunstwerk, von den Vorständen des Conservatoriums, der Concert-Gesellschaft, der musicalischen Gesellschaft und der Kammermusik-Soiréen durch Herrn Kühlwetter, gegenwärtigen Director der musicalischen Gesellschaft, und ein elfenbeinener, reich mit Gold verzierter Tactstock von seinen Kunstgenossen am Conservatorium durch den Director desselben, Herrn Capellmeister Hiller, überreicht. Möge der treffliche, durch Talent, Geist und Gesinnung ausgezeichnete Künstler in dem schönen Alpenlande sich einen recht befriedigenden Wirkungskreis schaffen und die Freundschaft und Liebe wieder finden, die wir am Niederrheine ihm bewahren werden!

Münster. Das Vereins-Concert am 30. April brachte uns eine gute Aufführung der *B-dur*-Sinfonie Nr. 4 von Beethoven und der Oberon-Ouverture von Weber. Fräulein Auguste Brenken trug Mendelssohn's Concert-Arie und zwei Lieder mit ausserordentlichem Erfolge vor. Das Lied von Tauhert: „Ich muss nun einmal singen", trug sie mit der anmuthigsten Virtuosität vor und musste versprechen, es im nächsten Vereins-Concerte noch einmal zu singen.

Herr Capellmeister J. J. Bott in Meiningan hat einen Antrag von der Direction des Stadttheaters in Leipzig erhalten, zum

Digitized by Google

Herbste d. J. die Stelle des ersten Capellmeisters an demselben anzutreten. Es ist jedoch nicht wahrscheinlich, dass er ihn annehmen werde.

Hannover. Der bekannte Flöten-Virtuose und k. Kammermusicus Herr Joh. Christian Heinemeyer ist mit Pension in den Ruhestand getreten. Er ist aus Celle gebürtig, machte bei einem Regiments-Musikcorps schon die Schlacht bei Waterloo mit und war seit 1820 Mitglied der k. hannover'schen Hofcapelle. Am 30. April d. J. gab er sein Abschieds-Concert unter der Direction des Hof-Capellmeisters Dr. H. Marschner.

Mecklenburg-Schwerin. Das kürzlich im Schauspielhause mit verstärkten Chören und mit ausserordentlichem Erfolge gegebene vierte Abonnements-Concert unter Leitung von G. A. Schmitt brachte im ersten Theile die Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis, Hymne für Solostimmen und Männerchor von Franz Schubert, Violin-Concert von Bazzini, Scene und Chor der Friedensboten aus *Cola di Rienzi*; den zweiten Theil füllte Beethoven's neunte Sinfonie mit dem Schlusschor, in Schwerin zum ersten Male aufgeführt. Die Solo-Parte der Gesangesnummern waren in den Händen der Damen Ulrich und Gellmann und der Herren Seyffart, Hinse, Kurt und Herrmann. Das Violin-Concert trug Herr Concertmeister Jahn vor. Es ist ehrenwerth, dass die hiesigen Blätter sich mit vollständigen Analysen über das Riesenwerk Beethoven's beschäftigen. Am Schlusse einer solchen heisst es in Nr. 68 des Mecklenburger Hauptblattes: „Wenn wir auf die Reihe grosser und erhabener Kunstwerke zurücksehen, welche uns in diesen Abonnements-Concerten dargeboten wurden, so müssen wir Herrn Hof-Capellmeister Aloys Schmitt, als dem Unternehmer und Leiter derselben, unsere ungetheilte Anerkennung seines genialen und erfolgreichen Wirkens hiermit aussprechen, und wollen auch schliesslich noch der vielen schönen musicalischen Kräfte des Theater-Orchesters und der Dilettanten, die Herr Schmitt zu dieser erfreulichen Vereinigung brachte, dankend erwähnen, indem wir die Fortdauer gleicher Bestrebungen zum Wohle der Kunst von ganzem Herzen wünschen."

Regensburg. 9. Mai. Das bereits in diesen Blättern nach einer Correspondenz aus St. Gallen besprochene Werk des Pater Schubiger ist erschienen. Es führt den Titel: „Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert", behandelt in höchst anziehender Form die Geschichte aller um den kirchlichen Gesang (*Cantus Gregorianus*) verdienten Brüder dieser berühmten Benedictiner-Abtei. Es begegnen uns da höchst achtungswerthe Persönlichkeiten: der Erfinder der Sequenzen, Notker, der Autor der Composition *Alma Redemptoris*, Hermann Contractus, Godeschalk, Wippo u. s. w. In grosser Anzahl gibt das Werk Facsimiles von Original-Codices der Bibliothek von St. Gallen und von Einsiedeln. In fünfzig Exempeln versucht Schubiger eine Enträthselung dieser in alten Neumen geschriebenen Compositionen, welche meist zum ersten Male gedruckt und entziffert erscheinen. Alles vereinigt sich, dieses in Quartform gedruckte, überaus splendid ausgestattete Werk zu einer bedeutenden Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst zu machen. Dr. M.

Wien. Es verlautet, Herrn Ander seien von Seiten der berliner Opern-Intendanz so glänzende Anträge (unter Anderem eine lebenslängliche Jahres-Pension von 6000 Thlrn.) gemacht worden, dass man glaubt, er werde dieselben nach Ablauf seiner hiesigen Verpflichtungen annehmen. — Rubinstein aus Petersburg war wieder wenige Tage hier, um nähere Verabredungen mit Herrn v. Mosenthal wegen des Textes zu einer Oper zu treffen, deren Composition Rubinstein noch im Laufe dieses Sommers zu beginnen beabsichtigt. Er ist nach London gegangen, wohin ihn ein Engagement des Concert-Unternehmers Ella ruft.

Petersburg. Die am 12. April verstorbene Boccio stand in der Blüthe ihrer Jahre, als der Tod sie hinwegraffte. Sie war im Jahre 1831 in Turin geboren und vollendete in Mailand unter des bekannten Gesanglehrers Cattaneo Leitung ihre musicalischen Studien. Mit 17 Jahren betrat sie in Mailand, der Wiege ihres Ruhmes, zum ersten Male die Bühne. Der Erfolg war grossartig. Von Mailand begab sie sich nach Verona und später nach Madrid. Hier vermählte sie sich mit Herrn Xinvavelonis, mit welchem sie die Reise nach America antrat, wo sie während dreier Saisons in New-York engagirt war. Sie kehrte nach London zurück und sang unter Gye's Direction in Coventgarden. In Paris erhielt sie einen Ruf nach Petersburg, wo sie in Folge der ausserordentlichen Erfolge auf drei Jahre engagirt wurde und ein Honorar von 100,000 Fl für die Saison erhielt. Die Nachricht von ihrem Hinscheiden hat in allen Kreisen die lebhaftesten Sympathieen wachgerufen. Noch kürzlich von Sr. Majestät dem Kaiser durch Verleihung der grossen goldenen Künstler-Medaille, welche, von Brillanten umgeben, in ein Armband gefasst war, ausgezeichnet, gefeiert von der gesammten intelligenten Gesellschaft der Czaarenstadt, ist sie plötzlich dem unerbittlichen Tode anheimgefallen. Am 15. fand in der katholischen Kirche zur heiligen Katharina das pompöse Leichenbegängniss Statt. Demselben wohnten ihre sämmtlichen Collegen, die höchsten Hofwürdenträger, die Flügel-Adjutanten des Kaisers und der Grossfürsten, Minister, Diplomaten u. s. w. bei.

Ankündigungen.

Im Verlage von Julius Hainauer in Breslau erscheint so eben und ist durch alle Musicalienhandlungen zu beziehen:

Souvenir

des grands maitres Allemands. Sept Transcriptions pour le Piano

par

Ignace Tedesco.

Oeuvre 112.

Nr. 1. Le conte (das Märchen) des „Saisons" de Haydn. 15 Sgr.
„ 2. A Chloé. Chanson de Mozart. 12½ Sgr.
„ 3. Le Menuet de la „Symphonie en Sol mineur" de Mozart. 12½ Sgr.
„ 4. Marche des „Ruines d'Athènes" de Beethoven. 15 Sgr.
„ 5. Chanson des Nymphes de l'opéra „Oberon" de Weber. 12½ Sgr.
„ 6. Polonaise de l'opéra „Faust" de Spohr. 15 Sgr.
„ 7. Marche des ouvriers du „Songe d'une nuit d'été" de Mendelssohn-Bartholdy. 15 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 21. **KÖLN, 21. Mai 1859.** **VII. Jahrgang.**

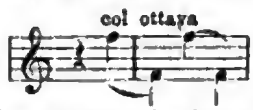
Inhalt. Pariser Briefe („*Le Pardon de Ploërmel*", komische Oper von G. Meyerbeer). III. (Schluss.) Von B. P. — Aus Bonn (Letztes Abonnements-Concert — Ueber künstlerisches Schaffen — Mozart's *Requiem*). Schluss. Von V---s. — Tages- und Unterhaltungsblatt.

Pariser Briefe.

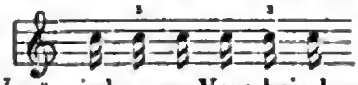
[„*Le Pardon de Ploërmel*", komische Oper von G. Meyerbeer.]

III.

Der zweite Act beginnt mit einem Chor der Landleute, die von der Arbeit zurück kommen und sich durch einen guten Trunk belohnen. Die Männerstimmen intoniren ihn in *Fis-moll*, $^2/_4$-Tact, nachdem im Ritornell die wiederholten geschliffenen Octaven,



u. s. w. die herzhaften Züge aus den Bechern begleitet haben. Die Melodie ist artig, aber ohne Originalität. Du erinnerst Dich der Aeusserung Rossini's bei der Anwesenheit des kölner Männer-Gesangvereins in Paris, als der Chor den trefflichen Sologesang von DuMont-Fier mit Brummstimmen begleitete: „*Voilà un joli effet! Si je l'avais connu, je l'aurais employé dans un de mes opéras.*" So etwas lässt sich Meyerbeer nicht zwei Mal sagen; sobald in diesem Trinkchor die Soprane einsetzen, lässt er die Tenöre und Bässe mit Brummstimmen die Melodie der Frauen begleiten. Da nun zugleich der Uebergang aus *Moll* in *Dur* eintritt, so haben wir wieder einen recht hübschen und dieses Mal sehr unschuldig raffinirten Effect, der durch einfache Mittel erreicht wird. Leider passt die Rückführung zum ersten Thema schlecht dazu: von *fis* chromatisch im Unisono der Männerstimmen hinauf bis zur Dominante, auf welcher dann in vier Sechszehntel-Triolen *ff* auf *cis*:



der unvermeidliche „*Rataplan*" wieder zum Vorschein kommt. Der Chor wird ohne Orchester-Begleitung gesungen; ganz neu ist übrigens die Anwendung der Brummstimmen auf der pariser Scene nicht; der belgische Componist Limnander hat sie vor einigen Jahren auch schon einmal in seiner Oper „Die Montenegriner" benutzt.

Der Dialog, der folgt, spricht von der Wahnwitzigen und bereitet auf ihre Erscheinung vor, bei welcher der Chor sich entfernt. Dinorah tritt unter dem unruhigen Geigengeflüster auf, mit welchem die Ouverture begann. Die Romanze in *E-moll*, Andantino, $^6/_8$-Tact, in welcher sie sich erinnert, dass ein Alter vom Berge (*un vieux sorcier de la montagne*) ihr einst Leid verkündet, und im zweiten Vers den Zaunkönig singen hört: „*Adieu l'amour*" (!) — ist das erste wirklich ganz einfach melodische Stück, ein sanfter, gefühlvoller Gesang, dessen erster Satz an Mendelssohn's „Wasserfahrt" (für vier Männerstimmen) erinnert. Die Begleitung durch Flöten, Oboen und Clarinetten ist schön. Das einleitende Recitativ geht aus *F-dur* wiederum durch die halben Töne *c, des, d, es,-e* nach der Dominante *h*; es scheint, als gäbe es keine andere Modulation mehr in Meyerbeer's Phantasie.

Dinorah trauert über ihre Einsamkeit in der Nacht; da bricht der Mond durch Wolken und zeigt der Armen ihren scharf umrissenen Schatten. Sie freut sich dieser Gesellschaft, und es beginnt — Nun, was? — Nichts Anderes als der Schattentanz aus der „Grille" von Frau Birch-Pfeiffer! *Je prends mon bien (mes raffinements) où je les trouve!* — Doch der Tanz allein schien für Paris noch nicht fein genug, es musste noch eine ganz absonderliche Würze dazu gefunden werden. „Dass ein Schatten mit tanzt, wenn ein tanzendes Mädchen ihn wirft, ist am Ende doch zu natürlich, um auf die Dauer pikant zu sein" — dachten die drei grossen Facteurs der Oper. Da warf Einer von ihnen hin: „Wenn man nun den Schatten auch singen liesse!" — „Mensch, das hast du nicht aus dir selbst!" rief ein Anderer, „das ist eine Inspiration, eine Inspiration!" — Der Dritte wagte die bescheidene Aeusserung: „Das ist aber doch gar zu unnatürlich!" — „Was?" schrieen die beiden Ersten, „zu unnatürlich? für Paris zu unnatürlich? Wir fragen nur: Ist es schon da gewesen? Antwort: Nein! Es ist neu, ganz neu, und das ist genug. Ob widersinnig

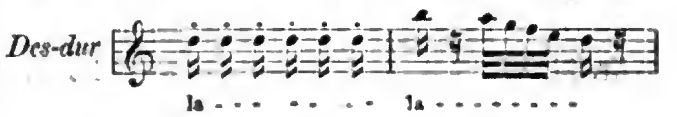
Digitized by Google

oder nicht, wer fragt danach? Und sollte Jemand so dreist sein, es zu thun, haben wir nicht einen Schild ihm entgegen zu halten, der uns schützt und rechtfertigt? Haben wir die Heldin um nichts und wieder nichts verrückt gemacht? Je verrückter ihr Benehmen, ihre Rede, ihr Gesang, desto mehr dramatische Wahrheit!" — Wem die Ehre der Erfindung gebührt, weiss ich nicht; schwerlich indess haben die beiden Librettisten die „Grille" der Frau Birch-Pfeiffer gekannt.

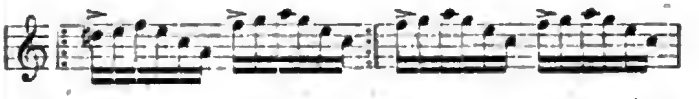
Kurzum, es entstand die Tanz- und Gesang-Scene Nr. 11 in *Des-dur*, im Ganzen genommen ein brillanter Walzer für Sopran, der seine älteren Brüder von Venzano, Gumbrecht u. s. w. hauptsächlich dadurch übertrifft, dass jede Passage zwei Mal gehört wird, ein Mal von der Sängerin und das andere Mal von ihrem Schatten — denn kann das Pianissimo-Echo ihrer *mezza voce* von irgend etwas Anderem herrühren, als von ihrem Schatten? Damit die Zuschauer aber ja nicht in Zweifel bleiben, so beginnt sie mit der recitativischen Anrede an den Schatten:

Allons vite! prends ta leçon!
Hâte-toi d'apprendre danse et chanson.

Nachdem die Bässe wieder mit dem noch nie dagewesenen chromatischen Gange von *As* an nach der Haupt-Tonart *Des* gehen, tritt das Haupt-Thema des Walzers in $^3/_8$ ein. Es ist ein Ländler, wie man deren in Deutschland zu Hunderten hört, nicht besser und nicht schlechter; mit der *couleur locale*, welche die Herren Referenten auch an dieser Opernmusik preisen, sieht es dabei windig aus, die Oesterreicher müssten denn von den Bretagnern stammen, oder umgekehrt. Mit einer Variation desselben in $^6/_8$-Tact, *As-dur*, beginnt die Gesang-Lection: auf die Sylbe *ah!* drei Tacte Coloratur in Sechzehnteln, die mit dem Worte „*Réponds!*" in zwei Achteln schliesst; das Schatten-Echo wiederholt *pp* getreu, worauf wieder zwei Achtel: „*C'est bien!*" folgen. Endlich geht die Lehrerin (im $^2/_4$-Tact) gar zu Zweiunddreissigsteln über, der Schüler wird böse und setzt im Zorne die ganze Passage einen Ton höher ein, ja, als sie sich bis zu versteigt, macht er sich's bequemer und wiederholt die Figur sogar eine Octave tiefer. Sie ärgert sich und geht mit einem sieben Mal vibrirenden *c* (*Rataplan!*) wieder ins Haupt-Thema. Ihm schliesst sich ein Trio in $^2/_4$-Tact, *A-dur*, an, das von einem Intermezzo, halb recitativisch, halb *parlando*, unterbrochen wird, weil eine Wolke vor den Mond tritt und ferner Donner rollt: — wie ist Alles doch so einfach, idyllisch, classisch! Der geschickte Maschinist und Optiker lässt glücklicher Weise sein elektrisches Mondlicht bald wieder leuchten, der geliebte Schatten kommt zurück, und Mad. Cabel wiederholt mit anmuthiger Coquetterie das Haupt-Thema des Walzers, diesmal mit einer Stretta, in welcher sie bis zum dreigestrichenen *des* aufliegt, mit der Clarinette in chromatischen Tonleitern wetteifert, uns beiläufig an Haydn's Jahreszeiten erinnert:



und zuletzt sogar die Pianisten herausfordert, indem sie ihnen die Weber'sche Figur:



mit Eclat in der Schluss-Cadenz an die entzückten Ohren wirft.

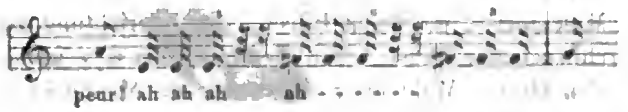
Dass ein solches, für eine ganz besondere Befähigung einer bestimmten Sängerin berechnetes Stück, wenn es von ihr mit technischer Meisterschaft ausgeführt wird, trotzdem, dass es fast keinen Tact Musik enthält, den grossen Haufen elektrisirt, begreift man leicht, eben so, dass unmusicalische Literaten darüber den Kopf verlieren; aber dass Musiker wie Fétis es „eines von den vollkommenen und vollendeten Stücken" nennen, „die allein hinreichen, den Erfolg eines ganzen Werkes zu sichern", oder wie der hiesige Correspondent B. der Berliner Musik-Zeitung: „eine der originellsten Compositionen Meyerbeer's", das geht doch über alle Begriffe und ist ein trauriger Beweis davon, dass es mit der Kunstkritik so weit gekommen ist, dass auch die besten Vertreter derselben — „sehr gütig" sind, wie Mephisto zur Marthe sagt. Nur Berlioz hat dieses Mal eine Anwandlung von ehrlicher Wahrheitsliebe. Er sagt: „Es ist graziös, aber man könnte ihm meiner Meinung nach den Mangel an Neuheit vorwerfen."

Ich muss um Verzeihung bitten, dass ich bei solchen Nichtigkeiten, die man bei jedem anderen Componisten mit zwei Worten abfertigen würde, so lange verweile. Aber die Apotheose des Componisten, dessen merkwürdige Metamorphose unvorsichtig durch seine Freunde, unverantwortlich durch Männer von musicalischem Rufe, täppisch und anmaassend durch musicalisch ganz unverständige Literaten ausposaunt worden ist, zwang mich dazu. Ich glaube aber jetzt der Wahrheit und den Beweisen für dieselbe sattsam Genüge gethan zu haben, und will nun — nicht etwa ebenfalls „sehr gütig sein", aber doch die Segel mehr einziehen und mich kürzer fassen.

Nach der Verwandlung haben wir das *Val maudit*, das Thal des Fluches, eine Art Wolfsschlucht, vor uns. Man

Digitized by Google

kann denken, wie dem Hasenfuss Corentin in solcher Localität zu Muthe wird; Frost und Furcht durchschauern ihn, er zittert am ganzen Leibe und klappert mit den Zähnen in dem *Andantino con moto* in *A-moll*, $^2/_4$-, und *A-dur*, $^3/_8$-Tact. Wer's nicht sieht, der hört es:



u. s. w. bis *c* und dann von *f* im chromatischen Triolen-Staccato auf *ah ah ah* wieder herab bis *gis*! Irgend einen musicalischen Gedanken darf man in diesem Stücke nicht suchen. Für das Echo oder die Echo hat der Componist aber eine wahre Nymphomanie; er bringt es auch hier wieder an und lässt den Poltron sein verzweifelt lautes

nach einer Pause ganz leise wiederholen — warum? weil „*il s'effraye de son propre chant!*" Wie psychologisch!

Dinorah erscheint; Corentin lauscht ihrem Gesange etwas gefasster, weil er in ihr die bekannte Verrückte erkennt. Dieser Gesang, ein *Andantino con moto*, *Es-moll*, $^2/_4$-Tact, ganz uneigentlich „Legende" betitelt, denn sein ganzer Inhalt sind folgende Verse:

1. *Sombre destinée,*
   Ame condamnée,
   Le malheur advint à qui le chercha.
2. *Sombre etc.*
   Celui qui premier au trésor touchа,
   Mourut dans l'année!

trägt in seiner einfachen Melodie den Charakter des Volksliedes, welcher vortrefflich getroffen ist. Ob es eine wirkliche Volksmelodie sei, die Meyerbeer irgendwo gehört, ist dabei gleichgültig. Ich glaube es nicht; sicherlich ist der Schluss in *Es-dur* auf die letzte Sylbe von *chercha* und *l'année*, so musicalisch hübsch er an und für sich, zumal in Verbindung mit dem Eintritt der Hörner ist, nicht volksliedmässig, da gar kein innerer Grund vorliegt, aus der trüben und düsteren Stimmung, die das Lied beherrscht, am Schlusse in eine lichte und heitere überzugehen. Was die Feuilletonisten über dies Lied fabeln und faseln, ist wiederum sehr charakteristisch, d. h. für sie. „*On dirait une voix d'outre-tombe*" (Fiorentino im Moniteur) — eben so: „Das klingt wie ein Lied aus einer anderen, oder einer uralten, verlorenen Welt — diese Melodie ist nicht celtisch, eher altspanisch, maurisch oder jüdisch — sie ist schwer nachzusingen, klingt aber selbstständig nach, ohne dass man sie erfassen könnte." (M. Hartmann in der Kölnischen Zeitung.) — Das verstehe, wer kann! Und auf solcher Grundlage wird dann in die Welt hinein drommetet, „hier verschwinde die Reflexion vollkommen hinter der vollendeten Kunstform!" (man vergleiche alle von uns gegebenen Beispiele!) — „hier trete eine überströmende Fülle der Production in einer Einfachheit auf, wie sie nur die classischsten Schöpfungen charakterisirt!"

Ich weiss sehr gut, dass die Cultur,

„Die alle Welt beleckt",

unsere Zustände so angefressen hat, dass die Repräsentanten der oberflächlichen Universalbildung und gesinnungslosen Allerweltsdienerei im Leben und in der Kunst, die Männer des höflichen Schweigens, die Hehler der Lüge den schlichten Kunstfreund, der gegen allen Usus der guten Gesellschaft patentirten Schöngeistern die Wahrheit sagt, verdammen werden; aber wenn die allerflachsten, offenbar falschen und durch nichts begründeten Urtheile über ein Kunstwerk durch die angesehensten Organe der Presse tausendstimmig verbreitet werden, so ist es die Pflicht eines ehrlichen Kritikers, die Welt vor dergleichen Falschmünzerei zu warnen, und das wollen wir wenigstens so lange wie möglich thun, auch auf die Gefahr hin, für sehr unhöflich gehalten zu werden.

Für den Verlauf der Handlung der Oper ist das Lied desswegen nothwendig, weil es dem Corentin die Augen über Hoël's Freundschaft öffnet. Es hat ihm die Ueberzeugung gegeben, dass, wer den Schatz zuerst berührt, in demselben Jahre sterben müsse; allein noch verstellt er sich gegen Hoël, und dies gibt Veranlassung zu dem Duett zwischen Beiden (*Allegretto*, $^2/_4$-, und *Molto vivace*, $^6/_8$-Tact, *A-dur*): „*Quand l'heure sonnera*", welches namentlich in dem ersten Allegretto-Satze ein melodisches und an die gute ältere komische Musik der Franzosen erinnerndes Stück ist. Das *Vivace*, $^6/_8$-Tact, ist weniger ansprechend. Im Ganzen aber vereinigt sich hier musicalischer Ausdruck mit dem Wortsinne, der sonst von Meyerbeer nur allzu häufig auf gar zu realistische Weise in Töne übersetzt wird. Auch das viertactige Ritornell, welches öfter wiederkehrt, schmeichelt sich durch die Gesang-Phrasen anmuthig hindurch. Ein feiner Zug ist auch der, dass das (etwas Mozart'sche) erste Motiv:

bei der letzten Frage Corentin's: „wer von ihnen beiden den Schatz zuerst berühren solle", in *Moll* eintritt und darauf das oft gehörte Ritornell in *C-dur* wie eine Ironie erklingt, als wäre die Sache ganz harmlos.

[*]

Digitized by Google

Das Endergebniss ist, dass Corentin sich entschieden weigert, die Ehre des Vortritts zu übernehmen. Da naht sich die arme Verrückte wieder, und er schlägt vor, sie zu benutzen, um für ihn und Hoël die Castanien aus dem Feuer zu holen. Hoël erkennt seine Braut; aber er sucht sich zu überreden, dass ihre Gestalt nur ein Blendwerk sei (!), und beide Schatzgräber machen sich daran, die Arme zu bereden, über den Baumstamm, der im Hintergrunde die Brücke über einen Bergstrom bildet, voran zu gehen und den Schatz zuerst zu berühren. Hoël erscheint dabei so nichtswürdig, dass auch die besten Melodieen, die ihm in den Mund gelegt würden, alle edleren Empfindungen, die zuweilen in seinem Herzen auftauchen, zur Lüge machen müssten.

Diese Situation gibt den Stoff zu dem grossen Finale des zweiten Actes:

Holà! ma belle, écoutez-nous!
— Qui m'appelle? que voulez-vous? — —
Pauvre victime! etc.,

welches das am meisten dramatische und wirkungsvollste Stück der ganzen Partitur ist. Die Ueberredung übernimmt vorzugsweise Corentin, aber Dinorah antwortet ihm mit Liedern vom Vogel im Walde und vom Sperling in der Luft, die freilich wieder etwas arg gekünstelt sind. Doch hat das erste in der zweiten Hälfte eine ansprechende melodische Phrase. Das zweite beginnt so:

wobei mir einfiel, dass es doch ein curioses Ding um die musicalische Charakteristik ist; bei Händel im Samson bedeuten diese Noten: „Erschallt, Trompeten, laut und hehr!“ — bei Meyerbeer hingegen: „*Gai passereau, voici le jour!*“ — Doch, dies bei Seite, befindet sich Meyerbeer in diesem Terzett, dem einzigen Stücke der Oper, während dessen etwas auf der Scene geschieht, auf seinem Platze. Die arme Verrückte, die keine Ahnung von der Gefahr hat, die man ihr bereitet; der schadenfrohe Schurke Corentin, der ein Opfer an seiner Statt gefunden; der habsüchtige Bräutigam, der die eigene Braut halb erkennt, halb verläugnet — dabei Dunkel der Nacht, hier und da ein Mondesstrahl durch zerrissene Wolken, Sturm, Donner und Blitz — am Ende die Katastrophe, dass Dinorah, die ihre Ziege auf dem Berge gewahr wird, über den Baumstamm schreitet, dieser unter ihr zusammenbricht, der Damm des Bergstromes reisst, und mit furchtbarem Brausen die schäumenden Wasserfälle (von natürlichem Wasser) sich herabstürzen — alles das unter dem Gewitter, das auf der Bühne und im Orchester tobt, bildet einen Actschluss, an dessen imposantem Eindrucke die Musik einen bedeutenden Antheil hat.

Hoël stürzt seiner Braut in den Strom nach, ob aus Liebe, oder weil er den goldenen Schatz nun doch verloren gibt: wer kann das bei solch einem Subjecte wissen? — Der Vorhang fällt. Die ganze Einrichtung der Bühne, die Maschinerie, die Licht-Effecte, die Vorrichtung zum Durchbruch der Wasser und der Cascaden u. s. w. sind von den Herren Mühldorfer und Sohn aus Mannheim erfunden und wurden von ihnen geleitet.

Der dritte Act kann erst nach einer langen Pause beginnen, da die Ueberschwemmung des Theaters Zeit haben muss, sich zu verlaufen. Charakteristisch, dass von allen Berichterstattern Fétis allein — wenigstens in einer Anmerkung — der prachtvollen Wirkungen der Kunst Mühldorfer's ehrenvoll erwähnt. Nun freilich, Mühldorfer ist ja nur ein Deutscher! Das ist so französische Art. Wenn aber ein deutscher Feuilleton-Bericht sagt: „Um alle die grossen Wunder, die Herr Mühldorfer aus Mannheim mit verschwenderischem Aufwande an Geld und Phantasie geschaffen, kümmerte man sich nicht; Meyerbeer's Musik machte Alles vergessen“ — so ist das zum wenigsten nicht wahrheitsgetreu, da alle Welt die mechanische und optische Scenerie im zweiten Acte rühmt und bewundert. Es kam indess wohl nur darauf an, der früheren Aeusserung desselben Feuilletonisten: „dass Meyerbeer wie ein umgekehrter Taschenspieler unsere Augen beschäftigen wolle, um zum Nachtheil unserer Ohren, unseres Verstandes und unseres Geschmackes das zu escamotiren, was wir von einer Oper und einem grossen Compositeur (*sic*) erwarten“ — ein recht eclatantes Dementi zu geben. (Vgl. Kölnische Zeitung Nr. 91 und Nr. 97.)

Während dieses langen Zwischenactes bei der ersten Aufführung war es, dass Meyerbeer dem Kaiser Napoleon III., der ihn zu seinem Erfolge beglückwünschte, versicherte: „nicht Frankreich sei ihm, sondern er sei Frankreich Dank schuldig für die gute Aufnahme seines Werkes, da es das Land sei, in welchem er die besten Künstler und die besten Richter fände.“ — Ich weiss nicht, ob ich, wiewohl längst nationalisirt, dieses Compliment annehmen darf.

Der Anfang des dritten Actes ist eine Nachahmung der Einleitung zu Schiller's Tell, nur mit dem Unterschiede, dass diese in Einer Zeile mehr Poesie enthält, als die ganze Idylle der Herren Barbier und Carré vom Waldhorn bis zum *Pater noster*.

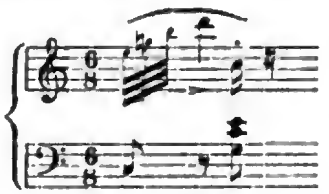
Nach einer Introduction mit fünf Hörnern erscheint ein Jäger mit dem Horn auf den Bergen, ruft im $^6/_8$-Tact „*En chasse!*“ und imitirt sich mit dem Horn. Nachdem ein Effect, der in der ganzen Oper noch nicht da gewesen,

Digitized by Google

das Echo — was? wieder ein Echo? — Still, still! es kommt noch ein paar Mal! — also nach dem Echo stimmt er ein Jagdlied an, Polka-Mazurka in *C-dur*; Rückkehr zum Thema mit der bekannten, hier nur ein klein wenig anders gestalteten Rataplan-Dominante und dem Schluss:

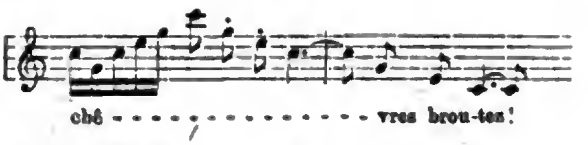
den das Horn als Echo nachmacht — eine abgegriffene Münze, die durch die geniale Fermate auf dem zweiten *e* neu gestempelt werden soll! Begleitung nur mit Hörnern. Wie gern hätte man hier einen Jägerchor angebracht! Aber das ist zu alt, und Weber leider zu populär! Was anfangen, um etwas Neues zu geben? Ei nun, wir kehren das Ding um und geben einen Chor von Hörnern mit einer Solostimme des Tenors.

Darauf kommt ein Schnitter mit der Sense und gibt ebenfalls ein Lied zum Besten in *A-moll*, mit sehr freien rhythmischen Reihen oder vielmehr Spielereien, bald von 3, bald von 4 oder 3½ Tact (¾ und ⅜), im zweiten Tempo ⁶/₈-Tact, was alles zu einem Volksliede, was es doch sein soll, passt, wie die Faust aufs Auge. Beim Schärfen der Sense schrillt das Orchester mit Flöten und Triangel:

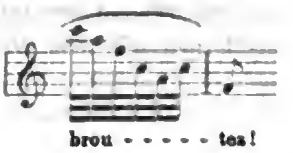


drei Mal wiederholt, wobei der Tenor das hohe *g vibrando* aushält und vorgeschrieben steht: „*il aiguise trois fois sa faux*"! — Höchst naiv nennen die Leute hier das Lied *le Solo de faux*, das Sensen-Solo!

Als der Schnitter weg ist, kommen zwei Hirtenknaben mit ihren Schalmeien. Sie blasen ein Ritornell, das nicht ganz so läppisch ist, wie das im Tannhäuser, aber auch nicht viel besser; das Echo wiederholt es — unglaublich, aber wahr — diesmal jedoch zur Veränderung in der tieferen Octav. Das Hirtenlied (*Villanelle* betitelt — aufgepasst, ihr Herren Salon-Pianisten! eine neue Ueberschrift für eure Stückchen!) ist ein Duettino in *F-dur*, in langsam wiegendem Walzer-Tact, obwohl ⁹/₈ vorgezeichnet sind. Die Melodie ist sehr gewöhnlich, hört sich aber, von zwei frischen Mädchenstimmen gesungen, ganz hübsch an; lesen darf man sie freilich nicht. Es muss aber zur Zeit Dinorah's in der Bretagne viele Sopranstimmen von grossem Umfange gegeben haben, denn die beiden netten Jungen singen ihr:

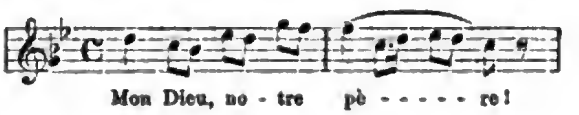


und am Schluss ihr:



ganz artig. Zuletzt noch einmal Echo!

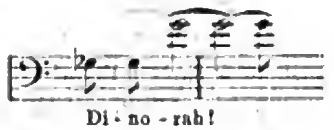
Endlich kommen die vier Personen dieses, wie man sieht, höchst einfachen und natürlich gehaltenen Idylls zusammen, begrüssen sich, während das Orchester eine Tanz-Melodie spielt, und „da die Sonne aufgeht und es schönes Wetter ist" („*Et voici le Soleil! Et voici le beau temps!*") so — — singen sie ein vierstimmiges *Pater noster*. Der Tenor intonirt (*Allegretto* (!) *molto moderato*):



das ganze Quartett wiederholt die Worte in einer Art von Responsorium. Die Form erinnert übrigens an die Ostertisch-Scene in Halévy's „Jüdin", die Composition ist aber nicht damit zu vergleichen, da sie von den vielen schwachen Stücken dieser Oper leicht das schwächste sein dürfte. — Einen Spass zum Schluss! Herr A. de Rovray (*alias* Fiorentino) schreibt im Moniteur über dieses *Pater noster*: „Die Tonart *Ges-dur* ist mit vollem Verständniss der scenischen Wirkung gewählt und passt auf das vollkommenste zu der Farbe und zu der Empfindung des Adagio. Da finden wir Zurückführungen von unendlichem Reiz, enharmonische Modulationen von seltsamer Lieblichkeit, Klagen, Seufzer, Schluchzen; mit Einem Worte, es ist eines der bewunderungswerthesten Quartette, die es auf der Bühne gibt." (Moniteur, Nr. 100.) — Nun ist aber unglücklicher Weise das Quartett aus *B-dur*, nicht aus *Ges-dur*; es hat gar keine Zurückführung, weil es kein Thema hat, das wiederkehrt, es hat nur eine ganz gewöhnliche Modulation und weder enharmonische Verwechslungen noch Seufzer und Schluchzen. Das alles hat dem Herrn Kritiker seine Phantasie über eine eingebildete Tonart geliefert! Wie ist das aber möglich? Ei, die folgende Nummer 20 geht wirklich aus *Ges-dur*; hat ihm nun Jemand gesagt, Nr. 19 in *B*, Nr. 20 in *Ges*, und er das verwechselt, oder hat er einen Blick in den Clavier-Auszug gethan, die sechs *Bee* gesehen und sie auf Nr. 19 übertragen — wer kann das wissen? So schreibt man in Paris Kritik!

Digitized by Google

Nach dem Intermezzo tritt die Handlung des Drama's wieder in ihre Rechte. Hoël trägt die leblose Dinorah auf die Scene, legt sie auf eine Rasenbank und singt ihr eine Romanze vor, deren Melodie ansprechend, im Grunde aber doch unbedeutend ist. Die unvermittelte Folge von *Es-dur* auf *Ges-dur* ist sehr schroff und berührt geradezu unangenehm. Uebrigens lernen wir hier die richtige Accentuation des Namens



kennen. Wie könnte sie bei diesem hohen *ges* aus der Brust des bräutlichen Baritonisten stumm und todt bleiben?

Das kalte Bad hat seine Wirkung gethan: Dinorah ist vernünftig und Hoël moralisch geworden. Sie erwacht mit den Worten: „Welch ein Traum!" — Diesen Gedanken fasst Hoël zur Stelle mit seelenkundiger Geschicktheit auf und überredet sie, dass sie nur geträumt habe, dass der Brautzug sich ordne, um sie an dem Ablassfeste, das so eben eingeläutet werde, zur Kirche und zur Vermählung zu führen. Das Duett hat einige schöne Stellen, hält aber mit dem Duo im vierten Acte der Hugenotten und mit dem Terzett im fünften Acte des Robert auch nicht entfernt einen Vergleich aus. Dinorah sucht in ihrer Erinnerung die Melodie des Marienliedes, deren Anklang sie in *Moll* singt. Unterdessen naht sich die Procession; sie hört den Chorgesang in *Dur*, glaubt nun wirklich an einen Traum und zieht mit dem Bräutigam unter dem Geleite ihrer Freundinnen und der Wallfahrer nach der Capelle. Der volle Chor: „*Sainte Marie! Gloire à Marie!*" schliesst die Oper auf imposante Weise, ohne dass man den lächerlichen Schlussvers des Libretto bemerkt: Corentin: *Et le trésor?* Hoël: *Perdu — mais son coeur les vaut tous!* — der dem Genie der Verfasser des Buches die Krone aufsetzt.

Bedarf es nun noch eines Resumé's? Ich denke, der Leser wird es selbst zu machen wissen.

Ich habe nur noch hinzuzufügen, dass mich bei meiner Analyse keineswegs ein Vorurtheil gegen Meyerbeer beherrscht hat, dessen grosse Eigenschaften ich aufrichtig schätze; noch weniger kann ich in den Verdacht neidischer Verkleinerung kommen, da ich weder Componist, noch Librettist, noch Literat bin. Auch gestehe ich offen, dass nicht so sehr der Werth oder Unwerth der Oper, als die wahrhaft erbärmlichen Zustände der hiesigen Kritik, welche die Pest ihrer Fäulniss noch niemals so auffallend als dieses Mal auch nach Deutschland verbreitet hat, mich zu einer so ausführlichen Besprechung bewogen haben. Zur Sache selbst will ich schliesslich nur noch die Ueberzeugung aussprechen, dass ich diese neueste Oper Meyerbeer's nicht für so lebensfähig halte, dass sie einen Welt-Erfolg haben werde, wie ihre Lobredner verkünden. Das Buch ist zu schlecht, und die Musik hat im Ganzen doch zu wenig Gehalt, um auf die Dauer zu fesseln. Dazu kommt, dass die Haupt-Partie für eine bestimmte Sängerin geschrieben ist, die eine fabelhafte Technik besitzt, wiewohl sie, ausser durch eine allerdings sehr schätzenswerthe Reinheit der Intonation, weder durch Wohllaut der Stimme noch durch Seele des Vortrags einnimmt. Fehlt nun die vollendete Virtuosität der Ausführung, so steht das musicalische Skelett in seiner ganzen Dürftigkeit da und kann keinen Menschen reizen. Ich habe vor fünf Jahren von dem „Nordstern" vorhergesagt, dass er in Deutschland niemals glänzen werde, obwohl grosse Autoritäten ihm die „Reise um die Welt" prophezeiten. Die Zeit hat mich gerechtfertigt, die Reise um die Welt ist an der deutschen Gränze stehen geblieben. Dasselbe wird dem *Pardon de Ploërmel* widerfahren, und Meyerbeer wird sich begnügen müssen, „die besten Richter in Frankreich zu finden".

B. P.

Aus Bonn.

[Letztes Abonnements-Concert — Ueber künstlerisches Schaffen — Mozart's *Requiem*.]

(Schluss. — S. Nr. 20.)

Zu dem Künstler hingegen, aus dessen Werken jede Spur irdischer Bedürftigkeit getilgt ist, wird es den Meisten schwer, ja, unmöglich, sich ein eigentliches Verhältniss zu bilden. Weil in seinen Schöpfungen das rein Stoffliche der Leidenschaft in der künstlerischen Verklärung gewisser Maassen aufgegangen und vernichtet ist, so vermissen sie in ihnen die Leidenschaft überhaupt. Freilich steht das Kunstwerk jetzt vor ihnen da in lauterer, makelloser Schönheit, eine Erscheinung aus höherer Welt, an der unser irdisch beschränktes, leidenschaftlich vorwärts dringendes Wollen und Streben keinen Antheil hat; und so können sie es nicht ahnen, wie mächtig die Stürme der Leidenschaft getobt, wie hoch die Wogen der Empfindung gestiegen, aus denen endlich, nachdem der Künstler sie mit der Kraft seines Geistes beschwichtigt, sich diese allvollendete Gestalt reiner Schönheit ruhig emporgehoben. Nun blendet der Glanz der Formvollendung die Augen der Beschauer und macht sie untauglich, den Gehalt des Kunstwerkes zu erkennen; sie fühlen sich mit ihren Empfindungen ihm entfremdet, denn das wahre Kunstwerk ist nicht von dieser Welt, es ist streng und verlangt von jedem, der ihm nahe tritt, eine völlige, unbedingte Hingebung und die Aufopferung seiner beschränkten Persönlichkeit. Die Meisten scheuen vor solchen Anforderungen zurück, und so rücken ihnen nach und nach die Gestalten der Künstler in eine Ferne, wo sie unter dem Schutze ihres classischen Ansehens ruhig thronen mögen, und wohin ihnen jene kühle Anerkennung nachgesandt wird, die man Classikern doch nun einmal nicht versagen kann.

Wir müssen es, halb lächelnd, halb traurig, bekennen: den „Classikern" wird im Allgemeinen recht übel mitgespielt; am wenigsten wird die Universalität dieser Künstler begriffen und gewürdigt.

Digitized by Google

Man preis't die harmonische Schönheit, die Süssigkeit Sophokleischer Poesie, die bezaubernde Anmuth Raphael's, die Grazie und Liebenswürdigkeit Mozart's. Man sollte wirklich glauben, der grosse Grieche habe die gewaltigen Mythen seines Volkes immer recht vorsichtig und sanftmüthig ins Milde umgedichtet, der Fürst der Maler habe immer nur Madonnen und zwar nur mädchenhaft reizende gemalt, und in Mozart'scher Musik gehe es immer hübsch heiter und fröhlich zu, und man finde dort höchstens eine reizende, in anmuthigem Spiel sich gefallende Schwermuth. Man scheint zu vergessen, dass Sophokles stets mit der unerbittlichsten Strenge und Folgerichtigkeit verfährt, und dass er, der Süsse, es versteht, herbe zu sein, wie kein Anderer, wenn er z. B. die Elektra dem Bruder, dessen Schwert eben die Mutter trifft, zurufen lässt: „Verdopple den Schlag!" — Man denkt nicht daran, dass Raphael neben der höchsten Anmuth auch die höchste, die erschütterndste Kraft besitzt, und dass Werke wie die Kreuztragung, die Vision Ezechiel's, der Heliodor oder die Darstellungen aus der Apostelgeschichte wenigstens eben so bezeichnend für seinen Genius sind, wie die liebreizendste seiner Marien. — Und man scheint sich endlich nicht erinnern zu wollen, dass Mozart auch alle dämonischen Mächte der Leidenschaft, alle Gewalten des Schmerzes wachruft, und uns in seinen Tönen eben sowohl die Schauer der Hölle wie alle Reize holdseligster Anmuth empfinden lässt. Denn solche Künstler sind allumfassend; was ihnen Welt und Geist Bedeutsames bietet, ergreifen sie, um es sich anzueignen, und lassen es künstlerisch verklärt wieder erstehen. Und diese Künstler sind nicht nur die gesetzmässigsten, sie sind auch die kühnsten; freilich unterscheidet sich ihre Kühnheit von den lächerlichen Extravaganzen unproductiver Naturen, wie das rücksichtslos entschiedene, der gewohnten Schranken nicht achtende, aber gewiss zum Ziele führende Thun des kraftbewussten Mannes von dem ausgelassenen Gebahren übel erzogener Jünglinge sich unterscheidet. Stets sicher, den Geist des Gesetzes auch dann noch zu erfüllen, wenn sie dessen Buchstaben verletzen, und im vollen Vertrauen auf ihre angeborene Stärke und unerschütterliche Gesundheit brauchen sie auch vor dem Gewaltigsten nicht zurück zu weichen; mit fester Hand ergreifen sie es, und mit nie fehlender Kraft wissen sie es künstlerisch zu bändigen. In ihren Werken stellt sich eine Welt dar, in der alles Verschiedenartigste gleichberechtigt neben einander lebt und webt, wie in der wirklichen Welt, die uns umgibt; da erblicken wir das Kraftvolle neben dem Zarten, das grausenhaft Erschütternde neben dem Anmuthigsten. Da wechseln die Gestalten vielfach, und die mannigfaltigsten Formen thun sich hervor. Aber wie über der Erde, auf der Alles in ewig regem Wechsel unbeständig sich drängt, still der lichte Aether ruht, gleichsam ein höheres, reineres Dasein uns verheissend, so ruht über jener Welt der Kunst, die so Vielfältiges in sich schliesst, der wolkenlose Himmel der Schönheit, und Alles ist durchleuchtet und verklärt von seinem Lichte.

Man kann sich kaum solcher und ähnlicher Betrachtungen enthalten, wenn man so glücklich ist, zwei Werke wie die Sinfonie und das *Requiem* unmittelbar auf einander zu hören. Und warum sollte man sich ihrer enthalten? Es mag jetzt mehr als je gerathen sein, sich von Zeit zu Zeit mit sich und Anderen über das Höchste in der Kunst zu verständigen und es sich klar zu machen, warum dieses Höchste nicht von Allen erfasst und gewürdigt wird. In jeder Kunst treten jetzt Bestrebungen hervor, deren letztes Ziel das Aufhören aller Kunst sein müsste, und die Musik scheint wahrlich nicht am wenigsten bedroht. Es kann uns wohl betrüben und Zweifel an dem geistigen Fortschreiten der Menschheit rege machen, wenn wir wahrnehmen, wie in dem Volke, das auf dem Gebiete der Kunst Lessing und Schiller zu Lehrern gehabt hat, das Urtheil über die einfachsten Gesetze und Grundsätze der Kunst so unsicher hin und her schwankt. Die abgeschmacktesten Theorieen, wenn sie nur mit der erforderlichen Dreistigkeit zu Markte gebracht werden, können sicher sein, wenigstens auf dem „lauten Markte" einen Anhang zu finden; längst gelös'te Probleme werden von beschränkten Köpfen mit lächerlichem Ernst einer neuen Prüfung unterworfen; es scheint, man findet ein eigenes Behagen darin, auf den Wegen, die grosse Männer mit mächtigen Schritten durchmessen haben, noch einmal mit lahmen Füssen umhersutappen. Vor Allem kläglich ist es, zu beobachten, wie man noch immer nicht müde wird, sich mit den fleisch- und blutlosen Schemen von Idealismus und Realismus herumzuschlagen. Diese schalen Begriffe, oder vielmehr diese beiden Wörter, „wo Begriffe fehlen", scheiden die Kunst, die eine, untheilbare, in zwei Theile, von denen keiner die Kraft zu einem selbstständigen Dasein in sich trägt. Wenn wir den Bestrebungen, die uns das Kunstwerk der Zukunft herbeiführen wollen, auf den Grund blicken, so nehmen wir als Ausgangspunkt und Ziel derselben auch nur einen rohen Realismus wahr, der schliesslich in einen ganz banalen Naturalismus auslaufen wird. Man sollte es ein für alle Mal ohne Scheu heraussagen: Die Begriffe von ideal und real, wie sie in den Köpfen der Meisten spuken, sind ganz nichtig und armselig und kaum werth, dass man sie ernstlich bekämpft; jeder klar denkende Mensch sollte es sich zum Gesetze machen, diese beiden heillosen Wörter auf einige Jahre aus seinem Sprachschatze zu verbannen. Wer nicht erkennt, in welcher nothwendigen höheren Einheit diese Gegensätze aufgehen, wer nicht einsieht, dass der wahre Künstler in jedem Momente seines Schaffens über den Kampf dieser Gegensätze Meister wird, wem endlich nicht aus jedem Kunstwerke jene vollkommene Einheit entgegentritt — für den ist die Kunst nicht vorhanden, und er mag ihrer Betrachtung nur immer ruhig entsagen.

Freilich geht es jetzt im Reiche der Musik gar tumultuarisch her; aber dennoch glaube ich, können die Freunde der musicalischen Kunst auf dieses Treiben, dem man so gern das drohende Ansehen einer mächtigen Revolution geben würde, gerubigen Sinnes herabschauen. Denn wenn wir die italiänische Malerei des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts ausnehmen, so hat seit dem Untergange der alten Welt keine Kunst eine so ununterbrochene Reihe von grossen Meistern aufzuweisen, denjenigen vergleichbar, welche im vorigen Jahrhundert die deutsche Musik verherrlicht haben. Sollte in Folge des löblichen Bestrebens unserer Zeitgenossen auch einmal alle Einsicht in das Wesen der Musik verloren gehen, — was jene Grossen geschaffen haben, das ist da, unvergänglich; in den mannigfaltigsten Formen haben sie das Vollendete, das Höchste für immer dargestellt. In dieser Kunst ist ein Reichthum des Schönsten und Herrlichsten, wie in keiner anderen, und diese Fülle von Schönheit und Herrlichkeit kann man nicht wieder aus der Welt schaffen; dieser Besitz bleibt der Menschheit erhalten, und die Erkenntniss seines Werthes muss früher oder später wieder eine allgemeine werden. Seien wir getrost! vor einem einzigen Kunstwerke Mozart's wird die ganze falsche Kunst unserer Tage kläglich zu Schanden.

Ueber das *Requiem* und seine Entstehungsgeschichte werden wir hoffentlich bald die nach allen Seiten hin genügendste und zuverlässigste Belehrung erhalten, und auch ein Anderer als ich müsste sich hüten, hier irgendwie vorzugreifen.

Wollte man die Empfindungen darlegen, die das Werk in uns erregt, so würde man wohl so leicht kein Ende finden. Ich habe diesmal vor Allem die — wenn Sie mich nicht missverstehen wollen — sinnliche Gewalt des Ausdrucks empfunden, vor welcher der streng kirchliche Charakter entschieden zurücktritt. Der Künstler wagt das Aeusserste, und wie der Gegenstand, den er behandelt, die letzten Gränzen der menschlichen Vorstellungskraft berührt, so schreitet er auch bis zu den letzten Gränzen seiner Kunst vor. Gleich zu Anfang das *Kyrie* nimmt trotz der strengen Form der Fuge, die von dem mächtigen Melodieenstrome gleichsam bedeckt wird, einen starken, leidenschaftlichen Aufschwung. Und wenn nun erst das *Dies irae* beginnt, wo alle Schrecken des letzten Gerichtes über die sün-

Digitized by Google

dige Creatur hereinbrechen! — Man erfreut sich hier der seltenen Vereinigung herrlicher Poesie und herrlicher Musik. Das *Dies irae*, wahrscheinlich von dem Minoriten Thomas von Celano in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gedichtet, ist, neben einem Hymnus verwandten Inhalts (*apparebit repentina*) eines der kostbarsten Stücke aus dem reichen Schatze der lateinischen Poesie des Mittelalters. Die eschatologischen Vorstellungen, wie sie sich aus den spärlichen biblischen Andeutungen nach und nach in der katholischen Kirche entwickelt hatten, treten uns hier in ihrer rein sinnlichen Ausbildung wahrhaft überwältigend entgegen, und in der dreisilbigen, durch den einen Reim mächtig zusammengehaltenen Strophe entfaltet die Sprache aufs schönste ihre ganze Kraft und Klangfülle. Was kein Auge sieht und kein Ohr vernimmt und vor dessen Betrachtung der Geist zurückbebt, das haben hier Dichter und Componist, beide gleich bewundernswürdig, unserer Empfindung und Anschauung nahe zu rücken gewusst. Wenn der Tag da ist, jener Tag, und wenn dann der Richter kommt — *quando judex est venturus* —, dann kommt er nicht im Säuseln der Lüfte, auf des Sturmwindes Fittigen fährt er einher und vor seinem Nahen erbeben die Berge. In den stürmenden Klängen der Musik hören wir das Entsetzen. „Welches Zittern wird da sein!" ruft es drei Mal im Bass, während die anderen Stimmen zagend sprechen: „Der Tag des Zorns, jener Tag!" und endlich alle vereint wiederholen: „Welches Zittern, wenn er zum strengen Gerichte kommt!" — Das *Tuba mirum* mit seiner wunderschönen Melodie scheint mir doch an Kraft und Grösse des Ausdrucks bedeutend zurückzustehen hinter dem vorhergehenden und eben so hinter dem folgenden Satze, der mit dem drei Mal wiederholten mächtigen Aufschrei: „*Rex!*" beginnt und mit der von den weiblichen Stimmen sanft emporgetragenen rührenden Bitte schliesst: „*Salva me, fons pietatis!*" Rette mich, Du Quell der Gnaden! Das *Recordare* und vor Allem das *Confutatis* gehören zu jenen Wundern der Kunst, über die man eigentlich nicht reden sollte. Die Empfindung gewinnt hier einen immer eindringlicheren, immer mächtiger gesteigerten Ausdruck. „Wenn die Verdammten, vernichtet, den scharfen Flammen überliefert werden" — so beginnt der Bass mit übermächtigen Tönen — „dann rufe mich" — erhebt sich im Sopran das innig schmerzliche Flehen — „rufe mich mit den Gebenedeiten!" Wie von verschiedenen Seiten her ertönt das *Voca me* und wird endlich zu einem anhaltenden Rufe der Sehnsucht. Und nun beginnt im *Oro supplex* ein Gebet, wohl das erschütterndste, das je vernommen worden. Die Creatur, im Bewusstsein ihrer Schuld, durchzittert von der Furcht vor dem Ende, fleht aus den Tiefen ihrer Noth zu dem Richter, „das Herz zerrieben wie Asche". — Welches Geheimniss ruht in diesen Klängen! Mag man sie noch so oft vernehmen, immer überfällt uns derselbe Schauer, und auch wir trauern und zagen: „*Gere curam mei finis!*" Dieselbe Empfindung wird erst festgehalten und dann beschwichtigt und sanft aufgelöst in dem *Lacrimosa*, dessen herrlich einherwogende Melodie auf *Pie Jesu Domine* mit den süssesten innigsten Tönen schliesst.

Die folgenden Sätze, so weit sie von Mozart herrühren, sind dem *Dies irae* an Schönheit und Bedeutung gewiss nicht untergeordnet. Ich darf sie kaum noch erwähnen — das *Domine Jesu* mit der ergreifenden Stelle *De poenis inferni* und der Fuge *Quam olim*, das *Hostias*, dem vor allen anderen Sätzen der Charakter des Kirchlichen eigen ist, und das *Agnus Dei* mit den sanften, in selige Ruhe einwiegenden Tönen: *Dona eis requiem* und dem grossartig gesteigerten *sempiternam*.

Wie Raphael von dem letzten seiner Werke, der Verklärung des Heilandes, abgerufen wurde, noch ehe es vollendet war, so hat auch Mozart sein *Requiem* nicht zum Schlusse geführt. Wir aber preisen die Künstler selig, die mit solchen Werken ihr Schaffen beschliessen durften, die, von dem ungetrübten Glanze der künstlerischen Glorie umstrahlt, aus den Reihen der Sterblichen heraustreten.

V - - - a.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÆRTEL in Leipzig.

Merckel, G., Op. 26, Idylle. 12 Ngr.
Norbert, Fr., Op 8, Heft I. Capriccio. 12 Ngr.
— — Op. 8, Heft II. Berceuse. 12 Ngr.
— — Op. 9, Divertissement. 1 Thlr. 5 Ngr.
(Sämmtlich über Themen der neuen Oper „Le Pardon de Ploërmel von G. Meyerbeer.)

Ferner:

Gade, Niels W., Op. 35, Frühlings-Botschaft. Concertstück für Chor und Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.
Gedefroid, F., Op. 93, Aubade pour Piano, sur l'Opéra: Rigoletto de G. Verdi. 20 Ngr.
Hornemann, E., Op. 20, Miniatur-Bilder. Melodische Pianoforte-Studien für kleine Hände. 20 Ngr.
Kündinger, R., Op. 6, Souvenir de Peloustrowa. Morceau de Salon pour le Piano. 18 Ngr.
Le Couppey, F., Op. 20, L'Agilité. 25 Etudes progressives de mécanisme et de légèreté pour Piano. 1 Thlr. 20 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy's Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, für eine tiefere Stimme eingerichtet. Nr. 1 bis 12. 2 Thlr. 17½ Ngr.
Nicolai, W. F. G., (Op. 1, 2) Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Nr. 1 bis 8. 1 Thlr. 27½ Ngr.
Perfall, K., Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2. Heft. 20 Ngr.
— — Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 3. Heft. 1 Thlr.
Röhr, L., Réminiscences de l'opéra Lohengrin de R. Wagner pour le Piano à 4 mains. 1 Thlr. 5 Ngr.
Schumann, R., Op. 24, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzeln Nr. 1—9. 1 Thlr. 22½ Ngr.
— — Op. 115, Musik zu Manfred. Dramatisches Gedicht von Lord Byron. Die Singstimmen 15 Ngr.

Unter der Presse:

Hiller, Ferd, Op. 75, Die Weihe des Frühlings, Ver sacrum, oder die Gründung Roms. Gedicht von Prof. Bischoff.
Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug, Chorstimmen.
Dieses Werk ist zur Aufführung bei dem diesjährigen grossen Musikfeste in Düsseldorf bestimmt.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit ewanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrücknngs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 22. **KÖLN, 28. Mai 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die Musik in Melbourne. Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen. — Urtheile von Zeitgenossen über Componisten der älteren komischen Oper in Frankreich. — Aus Holland (Schluss der musicalischen Saison). — Aus Düsseldorf (Trio-Soiree der Brüder Leopold und Gerhard Brassin). Von —*l*—. — Aus München (Concert-Aufführungen). — Aus Paris (Neue Orgeln von Merklin und Schütze). Von B. P. — Auguste Gobler (Nekrolog). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Bremen, Dresden).

Die Musik in Melbourne*).

Melbourne, von beinahe 150,000 Seelen bewohnt, liegt im Mittelpunkte der Colonie Victoria und ist die Hauptstadt des ganzen Landes. Grosse, mit verschwenderischem Luxus ausgestattete Hotels zieren die geregelten Strassen, Tausende von Menschen in allen Farben, Racen und Kleidungen drängen sich durch das ewige Gerassel der Omnibusse, Equipagen und Güterwagen, die abenteuerlichsten Gestalten und Gesichter sieht man durch das bunte Gewimmel der Geschäftsmäkler eilen, die schreiend und wunderlich gesticulirend alle zugleich die Beute des Tages erjagen wollen, und das wogt und flutet gleich einem brausenden Meere Tag und Nacht, dass dem ankommenden Fremden Hören und Sehen vergeht.

Vom Hafen aus führt eine langgestreckte Häuserreihe, zu beiden Seiten mit Bäumen bepflanzt, mitten durch die Stadt, welche sie ihrer ganzen Länge nach durchschneidet. Rechts und links öffnen sich breite, schön geregelte Strassen, deren palastähnliche Häuser eben erst aus der Erde hervorwachsen. Noch wird hier und dort an den oberen Stockwerken gebaut, das Dach fehlt, oft sogar die Fensterrahmen und Gesimse, und doch sieht man Damast-Vorhänge und hohe Spiegel die schon wohnlich eingerichteten Zimmer zieren.

Ich war Stunden lang herumgewandert und hatte auf allen Strassen das regste Leben gefunden. Die Sonne neigte sich zum Untergange, als ich ermüdet ins Hotel zurückkehrte, um den Tenor zu erwarten, der indess bei allen Journalisten, Theater-Directoren, Musik-Gesellschaften einsprach, um die Concert-Geschäfte zu besorgen, die hier viele Schwierigkeiten machen. Denn ein ganzes Heer von Sängerinnen, Virtuosen, Equilibristen, Tänzerinnen und anderen solchen Paradiesvögeln, die alle zugleich Früchte von den Bäumen schütteln wollten, hatten sämmtliche Concert-Localitäten theils besetzt und vorgemerkt, oder Wochen lang hinaus gemiethet. — —

Ich will noch der ersten Theater-Vorstellung erwähnen, der ich in Melbourne beiwohnte, welche mich mit einer neuen Oper des Engländers Balfe, „Neolanthe, das Feenmädchen", bekannt machte. Das Opernhaus wird gewöhnlich sehr stark besucht, die innere Ausstattung desselben ist ungemein reich, fast pomphaft. Den Dresscercle füllen die fashionablen Ladies, die voll englischer Prüderie und strengem Ernste, dem kein Lächeln abzugewinnen ist, wie angeschmiedet auf ihren Plätzen sitzen, während die Gentlemen mit affectirter Gleichgültigkeit die Damenwelt lorgnettiren oder, Cigarren rauchend, sich nachlässig auf ihren Sitzen dehnen, dem Spiel auf der Bühne aber fast gar keine Aufmerksamkeit schenken; denn in den Logen des ersten Ranges — wohin, nebenbei gesagt, eine wahrhaft decente Lady nie den Fuss setzt — sieht es sehr verlockend aus. Da ist das Paradies aller Coquetten und leichten Grazien, da, von rothen Sammt-Vorhängen drapirt, von blendendem Gaslicht umflossen und von galanten Bewunderern umschmeichelt, glänzen die abenteuerlichen Schönen aller Länder: Französinnen, Spanierinnen, Creolinnen, in kühner Bloomertracht oder auch in Blumen, Brillanten und Spitzen prangend. Die Einen lehnen in verführerischer Stellung, Cigarren rauchend, an der Logenbrüstung, Andere wieder plaudern, lachen oder spielen coquet mit dem Fächer, obschon das Erröthen bei Mancher längst abgekommen zu sein scheint.

Die Oper, eine wahre Herberge aller musicalischen Gemeinplätze, scheint für dieses Auditorium, das keinen Sinn hat für das zarte Saitenspiel der Lust, sondern nur ein braches Ohr für jede krachende Fröhlichkeit, wie geschaffen. Die Instrumentirung war chaotisch lärmend, die Sänger und Sängerinnen führten einen unentschiedenen Wettkampf im Distoniren und schrieen die trivialen Me-

*) Aus dem Wanderbuche eines österreichischen Virtuosen. Von M. Hauser. II. Bd. Leipzig, bei F. L. Herbig, 1859.

Digitized by Google

lodieen, von Pauken und Trompetengeschmetter begleitet, unter enthusiastischem Beifallsdonner zu Ende. Der Tenor unter ihnen ward noch durch seinen Stimmmangel erträglich, aber der Bassist ging mit gewissenhafter Treue alle Unarten eines schlechten Sängers in alphabetischer Ordnung durch, und wenn er zu „Kraftstellen" kam, so hätten Aerzte schon das Zuhören als Vomitiv verschreiben können. Die Damen verschmähten jede ästhetische Kunstregel und ersetzten den einfachen Gesang durch unaufhörliches Tremoliren. — —

Gezwungen, mich in die Arme eines Theater-Directors zu werfen — denn bei meiner Ankunft fand ich sämmtliche Concert-Localitäten vermiethet —, verpflichtete ich mich contractlich, an zwölf auf einander folgenden Abenden im Theater zu spielen. An einem der letzten Mai-Tage sollte das erste Auftreten Statt finden, und der gute Ruf, den die Zeitungen von mir verbreiteten, indem sie Wochen lang fast täglich sehr enthusiastisch von mir sprachen, so wie die allgemein gespannte Neugierde des Publicums machten, dass das Haus sich zum Erdrücken füllte. Ein Ballet sollte, wie es hier Sitte ist, das Concert eröffnen, und alle schönen Musen Melbourne's, die Spanierin Aurelia Babetto, die Sängerinnen Miss Octavia Hamilton, Olympia Montomerie vereinigten sich zu einer Parforce-Jagd nach langathmigen Trillern, Schnörkeln, Cadenzen, Rouladen, und ausser meiner gewöhnlichen Concert-Compagnie kam noch ein hyperpathetischer Declamator und der blutdurstige Ultra-Bass Signor Pottessini. Der Vorhang erhob sich. Eine französische Tänzerin, leichte, schlanke Figur, viel Physiognomie, wenig Schönheit, frivol bis zur Unverschämtheit, hüpfte im kurzen, kuntgestickten Spitzenröckchen auf die Bühne. Sie wurde mit Beifall empfangen, und das Orchester, das ihre coquetten Schwebekünste sehr charakteristisch in Musik setzte, erhob jetzt ein kriegerisches Trompetengeschmetter. Da erschien eine in voller Jugendblüthe prangende Gestalt, eine Creolin mit wundervollen Augen, gross und schmachtend, bezaubernd von Colorit, majestätisch in ihren Formen, kurz, eine wahre Muse, nur verführerischer. Gleich bei ihrem Eingangs-Complimente erhob sich ein allgemeiner Ruf der Ueberraschung, und der männliche Enthusiasmus machte sich durch einen donnernden Beifallssturm Luft. Diese beiden ungezogenen Lieblinge der Grazien stritten in einer schwindelnden Tarantelle um die Palme des Abends. Die quecksilberne Pariserin verschwendete ihren ganzen Reichthum raffinirter Verlockungskünste, aber die Creolin schien von den Grazien beschützt. Donnernde Beifalls-Salven unterstützten jede ihrer Bewegungen, die, von einer unbeschreiblichen Anmuth belebt, dem Publicum die enthusiastischsten Huldigungen abschmeichelten, und so oft sie am Rande der Bühne erschien, flogen ihr ganze Ladungen Blumen-Bouquette, Ringe und Armbänder zu. Die Französin kämpfte erhitzt mit ihren letzten Kräften, bis sie erschöpft und athemlos zu Boden fiel. Die Creolin näherte sich mitleidsvoll der Gefallenen, um sie aufzurichten. Diese aber schoss wie ein Blitz empor, schritt erbost und mit geballten Fäusten auf ihre Feindin zu und versetzte ihr bei offener Scene, vor den Augen des versammelten Publicums, mit möglichster Naturtreue eine Ohrfeige.

Die beiden aufgeregten Weiber stürzten, Hass athmend, auf einander und zogen sich unter dem tollen Geschrei des Galerie-Pöbels wüthend bei den Haaren umher. So natürlich sah ich noch kein Spiel auf der Bühne. Das scandalsüchtige Publicum sah wie bei den olympischen Spielen diesem abscheulichen Treiben zu, bis die Creolin ohnmächtig von der Bühne getragen wurde. Sie blutete heftig, und jetzt erst nahm ein Theil des Publicums ihre Partei.

Einige englische Officiere, die von einer Loge aus dem Spectakel zuschauten, liessen, empört über das freche Betragen der Tänzerin, die Bühne von einigen Constablern besetzen und die Französin in Haft nehmen. Aber die Freunde der letzteren, die sich scharenweise zusammenrotteten, widersetzten sich dem, und bald gab es einen allgemeinen Sturm. Ein grosser Theil des Parterres wälzte sich gegen die Bühne, das Orchester wurde übersprungen, Geigen und Bässe zerbrochen, dichte Staubwolken umhüllten den Schauplatz, halb ohnmächtige Weiber schrieen im Gedränge — ich aber floh mit meiner Geige, als käme der Teufel mit der ganzen Hölle hinter meinen Fersen, und nicht eher machte ich Halt, als bis ich mein Hotel erreicht hatte. In meinem Zimmer angekommen, warf ich mich, des sichern Hafens froh, in den weichsten Sessel und zündete mir mit Wohlbehagen eine köstliche Cigarre an. Adieu Melbourne! rief ich, und mit den Worten: „Morgen reise ich!" sprang ich vom Stuhle auf. Aber der Theater-Director stürzte ins Zimmer: „Was Teufel, Sie wollen abreisen, ich lasse Sie nicht von der Stelle!" rief mir seine Bärenstimme ins Ohr und erfüllte mich mit Schaudern. Er hielt mir den unterschriebenen Contract unter die Nase. „Da lesen Sie Ihre Unterschrift; mir werden Sie nicht entwischen!" Ich sah ihn flehentlich an und bat ihn, nur heute meiner zu schonen, der Kopf schmerze mich, und es sei mir ganz übel ums Herz; aber der Grausame fühlte kein Erbarmen; er sagte, das Publicum verlange lärmend den Beginn des Concertes, sonst wolle es das Geld zurück und das Haus einreissen. Ich musste mit.

Ein gräulicher Lärm, ein Dunst und Gepolter kam mir entgegen, und eine grosse Bangigkeit überfiel mich. Die Ouverture zu „Don Juan" sollte das Concert eröffnen;

Digitized by Google

da aber die Instrumente zertrümmert, die Orchesterleute zerstreut waren, und der Capellmeister das Weite gesucht hatte, so trat Signor Potessini, der „Ultra-Bass“, hervor. Dieser Generalpächter der Narrheit erschien, um Effect zu machen, in diabolischem Bertram-Costume und wurde mit Zischen und Lachen zurückgeschlagen. Die aufgeregte Menge begehrte lärmend die Ouverture, und der Director musste die Aufführung derselben versprechen. Spät, es war 12 Uhr Nachts, nachdem alle akustischen Zeichen des Spottes und des Tadels erschöpft waren, trat ich vor. Als ich mit einem tiefen Complimente mich an die Spitze dieses invaliden Musikcorps stellte, begann eine allgemeine Augenrüstung; sämmtliche Fernröhre, Lorgnetten und Operngucker richteten sich auf mein schwaches Ich, das befangen und ahnungsschwer das Zeichen zum Beginne gab. Ich fühlte eine enge Schwüle um mich her und merkte in meiner Verwirrung gar nicht, wie das Werk des grossen Mozart misshandelt und hingerichtet wurde. Da trat ein Policei-Agent mit weissem Stabe auf und schloss im Namen des Gouverneurs das Schauspielhaus. Die Bühne füllte sich mit Colonialsoldaten, das Haus leerte sich, binnen fünf Minuten schien das ganze Parterre wie ausgekehrt, und in der ganzen Stadt Melbourne war Niemand froher als ich. Folgenden Tages hielten sämmtliche Zeitungen Melbourne's dem ungezogenen Publicum eine Strafpredigt. „Was soll Europa, was die Welt von uns sagen,“ eiferte der „Argus“, „wenn Künstler, die unter so vielen Gefahren über den Ocean zu uns kommen, so wenig geehrt, wenn die Kunst, die uns erheben soll, so erniedrigt wird?“ Diese eindringlichen Worte schienen ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben; denn einige Tage später spielte ich von den grössten Auszeichnungen begleitet. — —

Ich will noch in aller Schnelligkeit erwähnen, dass ich vom englischen Gouverneur den Auftrag erhalten, einen Festmarsch zur Eröffnungsfeier der ersten australischen Industrie-Ausstellung zu componiren. Da es mir an Geduld, Zeit, Lust und noch an verschiedenen anderen Dingen mangelte, die zu einem Effectmarsch für das australische Publicum unumgänglich nöthig sind, so beging ich eine kleine Felonie, schrieb den Marsch ab, den ich einst in Schweden im Auftrage des dortigen Königs zur Krönungsfeierlichkeit componirte, und schickte ihn an das Comite. Gestern fand die Probe Statt, der Marsch wurde mit grosser Acclamation aufgenommen, und ausser den versprochenen 200 Pfund Honorar erhielt ich noch von Sr. Excellenz dem Gouverneur eine Diamant-Busennadel.

Um zu erproben, welch ein lästiges Geschenk des Himmels zuweilen auch der feine Geschmack für Musik sei, muss man nur solch einem transatlantischen Monster-Concerte beiwohnen, wie es am letzten Juli nach Aufforderung des Gouverneurs im grossen mechanischen Saale Statt fand. Es geschah zum Besten des patriotischen Fonds für verwundete englische Soldaten im Orient. Der neue philharmonische Verein, die Sänger-Gesellschaft, alle Schauspieler, Opern-Mitglieder und Musikbanden wirkten durch volle böse sieben Stunden in langen dreissig Nummern mit. Die ganze fashionable Gentry Melbourne's, die gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten vor Entzücken in einen sanften Schlummer verfällt, hielt tapfer aus und blieb aus Zartheit für den wohlthätigen Zweck munter bis zum letzten Stücke.

Schon einige Stunden vor der Saal-Eröffnung umstand eine zahlreich wartende Menge das grosse Arsenal-Gebäude, sogar aus den entferntesten Minen kamen ganze Scharen herangezogen; es war eine allgemeine Wanderung, wie zu den olympischen Spielen, und wer nicht gesunde Rippen und Ellbogen hatte, musste unbefriedigt wieder abziehen. Gegen 8 Uhr Abends krachten die ersten Lärmschüsse der Ouverture einer Composition des Engländers Linley, in der die abgebrauchtesten musicalischen Gemeinheiten aus sämmtlichen Weltgegenden redlich zusammengetragen waren. Dann folgte ein grosses orientalisches Schlachten-Tonbild von Bishop mit Gesang, Declamation, Tanz, obligatem Kanonengedonner, Rule Britannia's, Pferdegetrabe, Türkenmärschen u. s. w.

Einige Tage nach diesem Concerte, das dem patriotischen Comite nahe an 20,000 Fl. eintrug, veranstalteten die hier lebenden Franzosen, an deren Spitze der französische Consul Graf Chirapey steht, einen glänzenden Festball, dem sämmtliche Honoratioren Melbourne's, der Gouverneur, die hohen Militär-Personen und alle fremden Gesandten und Consuln beiwohnten.

Miss Hayez ist von ihrer Reise nach Bombay, Kalkutta und Batavia wieder in Melbourne eingetroffen. Die indischen Nabobs, bei denen übrigens der Kunstgeschmack noch sehr in der Wiege liegt, haben dieser sonst überall gefeierten Muse des Gesanges nur sehr wenig gehuldigt, das heisst, sie machte überall sehr schlechte Geschäfte. Bei einem grossen Theaterbrande, der eben entstand, als sie im Theater zu Kalkutta die „Norma“ sang, wäre sie bald verbrannt.

Auch Lola Montez, die Gräfin Landsfeld, wie sie noch immer sich nennt, ist hier und macht ein rasendes Geschäft. Die Zeit ist an dieser unverwüstlichen Spanierin, an dieser üppigen, in ewigem Sommer prangenden Gestalt spurlos vorübergezogen; noch immer dasselbe, von einer Fülle glänzend schwarzer Haare umwallte, südlich-schwärmerische Antlitz, von dem Sirenenzauber um die Lippen wunderbar belebt; noch immer das von langen, schwarzen Wimpern umschattete Auge, das öfter in ein mildes Leuch-

[*]

Digitized by Google

ten und träumerisches Umirren sich verlierend, oft aber, leidenschaftlich aufflammend wie ein tropischer Blitz, auch den kältesten Menschen entzünden und hinreissen kann. Aber auch immer ist sie noch das kühne, abenteuerliche, entfesselte weibliche Wesen, wild, unbedachtsam, flüchtig, lustig bis zum Tollwerden, witzig bis zur Ungezogenheit und leidenschaftlich bis zur Raserei.

Im August, 1855.

Urtheile von Zeitgenossen über Componisten der älteren komischen Oper in Frankreich.

Bei Gelegenheit der Berichte über Meyerbeer's neueste komische Oper ist uns eine Correspondenz aus Paris vom Jahre 1773 im ersten Bande von Wieland's Deutschem Mercur mitgetheilt worden, welche der Vergleichung wegen jetzt wieder interessant ist. (Ueber die darin erwähnten Componisten und ihre Werke vergleiche unseren Aufsatz: „Zur Geschichte der komischen Oper", im II. Jahrgange der Rheinischen Musik-Zeitung, Nr. 75 und 76 vom 6. und 13. December 1851.) Es heisst in jenem pariser Briefe unter Anderem:

„Herr Duni weiss nicht nur jene sanfte (markige) Musik, welche sich langsam und nach Graden einschmeichelt und dann ihre Wirkung thut, hervorzubringen, sondern er hat auch die starken Griffe, die kräftigen Harmonieen, woran die trägsten Ohren erwachen müssen, in seiner Gewalt. Unterdessen wirft man ihm vor, dass er die Melodie besser als die Harmonie verstehe, dass er nicht mannigfaltig, nicht reich genug sei, dass seinem Kopfe die Fülle starker und kühner Ideen mangele, dass er sich keiner von jenen Ausschweifungen überlasse, welche das Genie verrathen und manchmal zum Erhabenen leiten.

„Im Gegentheil tadelt man an Herrn Philidor, dass er den Gesang dem Accompagnement aufopfere [Was würde diese Kritik heutzutage zu unserem Orchesterlärm sagen!], dass er lieber Kunst zeigen als angenehm sein wolle, dass er aus lauter Fruchtbarkeit und weil er seine Bilder zu sehr überlade, dunkel werde, endlich, dass er bei allen Gelegenheiten seine musicalischen Reichthümer ausbiete. Unter seinen verschiedenen komischen Opern, welche alle den Stempel des grossen Meisters an sich tragen, hat sein *Maréchal ferrant* (Anno 1761) den ausserordentlichsten Zulauf gehabt. Er entwickelte darin die von den Italiänern so sehr gesuchte Kunst, wovon die so genannten *Bouffons* (Anno 1753) den Geschmack nach Paris gebracht hatten, die stumme, leblose Natur zu schildern, die physischen Bewegungen des Menschen nachzuahmen, und alle die kleinen Details, welche der Maler dem Auge darstellt, dem Ohr so zu sagen fühlbar zu machen. [Da hätten wir ja den Meyerbeer'schen Realismus des Feuerschlagens, Sensenschleifens u. s. w. schon vor hundert Jahren!] Seitdem aber ist dieser Künstler an Grösse und Ruhm noch merklich gewachsen. Im *Tom Jones* schwang er sich weit über seinen Dichter hinaus. Dieser, trocken und unfruchtbar, brachte keine Wirkung hervor, Philidor hingegen wusste das Erhabene und Rührende des Romans in den Seelen der Zuschauer herzustellen. Er gab diesem schönen Stoffe alle die Annehmlichkeiten, all das Interesse wieder, welches unter den Händen des Dichters verloren gegangen war.

„Monsigni scheint seine Laufbahn mit dem Vorsatze angetreten zu haben, die entgegengesetzten Vorzüge dieser zweien grossen Männer in sich zu vereinigen, und der Erfolg hat gezeigt, dass dieses Unternehmen für sein Genie nicht zu gross war. In der beträchtlichsten Anzahl seiner Compositionen ist er zärtlich, sanft, einschmeichelnd, wie Duni; aber seine Musik ist weniger eintönig, sie hat mehr Colorit, mehr Charakter; in vielen anderen Compositionen zeigt er sich beredt, warm, göttlich, wie Philidor, doch nicht ganz so reich, so stark, so tiefsinnig. *On ne s'avise jamais de tout*, und *Rose et Colas* werden ihm unter den angenehmsten Compositeurs eine Stelle erhalten; *Le roi et son fermier* und *Le deserteur* setzen ihn auf die erhabenste Stufe.

„Indessen ist ein Mann erschienen, der durch seine bewunderungswürdige Kunst, viel mit Wenigem zu thun, durch die simpelsten Mittel die grössten Wirkungen zu erhalten, diesen seinen Vorgängern den Weg abgewinnt. Grétry ist dieser Mann. Die Natur scheint ihm die verborgensten Geheimnisse seiner Kunst unentgeltlich dargeboten zu haben. Mit seinem ersten Schritte stand er am Ziele. Wir besitzen schon sieben Singspiele von ihm, die alle Meisterstücke sind. Noch ist er in der Blüthe des Lebens; wenn nur nicht sein brennender Durst nach Ehre und die Verfolgungen des Neides seine Tage abkürzen! Er arbeitet mit solchem Enthusiasmus, dass er allemal während der Composition von einem heftigen Fieber überfallen wird; alsdann kommt der Gott der Harmonie über ihn, seine Imagination schwingt sich über ihre Schranken hinaus, und er erneuert die fabelhaften Auftritte der delphischen Pythonisse. Was Wunder, dass während dieser erhabenen Raserei so viel Kraft und Zauber in seine Werke übergehen, dass er diejenigen, die ihn hören, entzückt, überwältigt, dahin reisst!

„Man hat von Grétry ausser den Singspielen noch verschiedene andere vortreffliche Compositionen, unter anderen Sonaten, auf die sich das *bon mot* eines gewissen schönen Geistes: „„*Sonate, que me veux-tu?*"" gewiss nicht anwenden lässt." — — Wieland bemerkt unter diesem Briefe; „Dieser Artikel ist uns aus Paris von sehr guter Hand eingeschickt worden."

Digitized by Google

Aus Holland.

[Schluss der musicalischen Saison.]

Indem Ihnen schon mehrere Berichte über die ersten Concerte der diesjährigen Saison, wie auch über einzelne Aufführungen der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zugesandt wurden, haben wir das Ende der Saison abwarten wollen, um die übrigen Musik-Aufführungen in einer kurzen Uebersicht zusammenfassen zu können, welches dem Leser manchmal interessanter und angenehmer ist, als Berichte über einzelne Concerte, welche nur zu oft zu nutzlosen Wiederholungen Veranlassung geben.

Der Zufluss fremder Virtuosen war in diesem Winter nicht sehr gross. Um so besser war die Qualität. Deutschland schickte uns nur drei Sängerinnen: die Damen Jenny Meyer, Sternsdorff und Brenken. Letztgenannte hörten wir selbst nicht; dem Vernehmen nach soll aber diese Sängerin den Sieg davongetragen haben. Auch die in vielen musicalischen Kreisen beliebte Coloratur-Sängerin der deutschen Oper in Amsterdam, Frau Josephine Weyringer, hat sich in mehreren Concerten hören lassen und wurde überall mit grosser Auszeichnung aufgenommen. Ein tüchtiger Gewinn für unsere Concert-Directionen war auch der Besuch des Herrn Prosper Derivis, ersten Bassetaille der kaiserlichen Oper in Paris. Dieser ausgezeichnete Meistersänger hielt sich hier länger als zwei Monate auf und erfreute uns wiederholte Male durch seinen recht künstlerischen Vortrag einiger Arien aus Oedipus zu Kolonos, Don Juan und Barbier. Auch andere Leistungen dieses Künstlers, wie die Duo's aus Oedipus und aus Don Pasquale, worin derselbe mit unserer geschätzten Sängerin Frau Offermans van Hove um den Preis der Ehre rang, riefen den grössten Enthusiasmus hervor.

Von Pianisten hörten wir die Herren Louis Brassin, August Dupont und Alfred Jaell. Herr Dupont widmete uns seinen ersten Besuch und erwarb als Pianist wie auch als Componist grossen Beifall. Alfred Jaell hat uns durch den Vortrag des Schumann'schen *A-moll*-Concertes bewiesen, wie es ihm noch immer um Ausbildung und Vervollkommnung seines schon bedeutenden Talentes zu thun ist.

Virtuosen auf anderen Instrumenten waren sparsam vertreten. Der König der Violoncellisten, Servais, war uns schon von früher bekannt, darum aber nicht minder willkommen. Herr Joachim trat nur in Utrecht auf. Die utrecht'sche Concert-Direction betrachtete den Besuch dieses ausgezeichneten Künstlers als eine Ehrensache und bereitete ihm den glänzendsten Empfang. Wir brauchen wohl nicht hinzuzufügen, wie sein Spiel Alles zur Begeisterung hinriss.

Mit dem Vorführen von neuen Orchesterwerken schreiten unsere Concert-Directionen immer wacker fort. Sinfonieen von Rubinstein, Ferdinand Kufferath und Berlyn, wie auch Gade's Frühlings-Phantasie, Ouverturen von Rietz, Richard Holl und Anderen kamen zu Gehör. In wie weit diese Compositionen auf dem Repertoire bleiben können, muss die Zeit lehren, zumal nur sehr wenige einen entschiedenen Eindruck nachzulassen vermochten.

Die Sing-Akademieen der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst bemühten sich diesmal wieder eifrig, classische Vocalwerke zu Gehör zu bringen. In Amsterdam fanden drei Aufführungen Statt; eben so viele im Haag und zwei in Rotterdam. Die Zeit erlaubt uns nicht, alle diese Aufführungen ausführlich zu besprechen. Wir geben daher nur die Programme. In Amsterdam: I. Comala von Gade; Lobgesang von Mendelssohn. II. Joseph von Méhul; *Stabat mater* von Rossini (unter Mitwirkung der Herren Caubet vom französischen Hoftheater im Haag und Derivis. III. Messias von Händel (unter Mitwirkung von Fräulein Schreck und Herrn Göbbels). Im Haag: I. Paulus. II. Gemischtes Programm von kleineren Vocalwerken und Kammermusik. III. Der 95. Psalm von Mendelssohn; „O weinet nicht" von Hiller; *Lauda Sion* von Mendelssohn und die Maccabäer (Christus am Oelberg) von Beethoven. In Rotterdam: I. Elia auf Horeb von F. Coenen; Psalm 84 von Verhülst; Sinfonie von Nicolai; Ouverture, Chöre und Zwischenact-Musik zum Trauerspiel Lucifer (J. van den Vondel) von J. A. van Eyken. II. Der 95. Psalm von Mendelssohn; Samson, Oratorium von Händel. Ausserdem wurden noch zu Gehör gebracht in Utrecht „Jephta" von Reinthaler und in Zierikzee „Die Jahreszeiten" von Haydn. Im Allgemeinen haben unsere Chöre recht Tüchtiges geleistet und konnten also ihren alten Ruf bewahren. Fräulein Schreck lernten wir im Messias und im Samson kennen. Wir können nur sagen, dass wir diese tüchtige und begabte Sängerin bald wieder zu sehen hoffen.

Aus Düsseldorf.

Den 21. Mai 1859.

Die lange musicalische Stille, die seit dem letzten Abonnements-Concerte geherrscht hat (Garten-Concerte der Langenbach'schen Capelle können hier nicht in Betracht kommen), wurde gestern Abends durch zwei jugendliche Künstler, die Brüder Leopold und Gerhard Brassin, die im Cürten'schen Saale eine Trio-Soiree veranstaltet hatten, höchst angenehm unterbrochen.

Das Programm dieser Soiree war echt classisch: Trio für Piano, Violine und Violoncello von Schubert (*Es-dur*),

Digitized by Google

grosse Sonate für Clavier (Op. 26, *As-dur*) von Beethoven, Sonate für Violine (*G-moll*) von Seb. Bach, Trio von Mendelssohn (Op. 66, *C-moll*), und die Ausführung, den Anforderungen eines solchen Programms entsprechend, im Allgemeinen als sehr befriedigend zu bezeichnen.

Herr Leopold Brassin bewährte sich in den schwierigen Trio's als vollendeter Clavier-Virtuose mit eminenter Bravour und Kraft, und einer Gediegenheit der Technik, wie sie der leipziger Schule eigen ist. War Herr Brassin hierin, wie man wohl sagen kann, so recht an seinem Platze, so können wir das nicht so ganz bei der Beethoven'schen Sonate behaupten.

Selten wohl spricht eine Melodie so sehr zu Herzen, als das Andante dieser Sonate; darin ist Alles tiefes Gemüth, warmer, gefühlvoller Gesang, und desswegen muss auch der Künstler den äussersten Grad der Weichheit in seinen Vortrag zu legen suchen. Hieher passt das Thalberg'sche Postulat beim Spielen gesangreicher Melodieen: *une main désossée et des doigts de velours; les touches plutôt senties que frappées!*

Der Marsch und das Allegro waren beide etwas zu rasch genommen, ein Fehler, der bei Virtuosen, die der Technik so vollständig Herr sind, zwar leicht vorkommt, die Wirkung dieser unübertroffenen Musikstücke aber sehr beeinträchtigt. Der Marsch ist nun einmal Trauermarsch, er soll die entsprechende Stimmung hervorrufen und darf auch nicht annähernd im Tempo eines Parademarsches genommen werden. Dass er nicht ermüdend oder abstumpfend auf den Zuhörer wirke, dafür sorgte schon Beethoven durch das frappirende Eintreten des *Dur*-Accordes (z. B. im 26. Tact) und überhaupt durch den zweiten und dritten Satz, wo Trommeln und Pfeifen gleichsam freudig siegesbewusst (Tod, wo ist dein Stachel?) aufwirbeln.

Das Allegro erfordert immerhin eine tüchtige Technik; nie aber darf der Künstler dasselbe als ein Medium benutzen, um diese zur Entwicklung zu bringen. Ulibischeff vergleicht diesen Satz so treffend mit dem Sprudeln einer Quelle, die bald regelmässig über einen glatten Sandgrund fliesst, bald über einen Baumzweig oder einen Stein schäumend in kleinen Wasserfällen hinwegstürzt. Indess zur Vervollständigung dieses reizenden Bildes gehört, dass der Künstler das rechte Mass zu halten wisse, denn dann erst wird das sprudelnde Wasser so klar und silberhell, dass man jedes Steinchen auf seinem Grunde deutlich erkennt.

Herr Gerhard Brassin bewies durch den Vortrag der edlen Bach'schen Sonate einen wesentlichen Fortschritt gegen früher. Mit einer Ruhe und Reife, die kaum bei seiner Jugend erwartet werden könnte, überwand er die enormen Schwierigkeiten dieses eigenthümlichen (fugirten) und fesselnden Tonstückes (in dessen Vortrag bekanntlich Joachim so excellirt), und wir glauben ihm wohl das Prognostikon stellen zu können, dass bei weiterem ernstem Streben sein Name dereinst unter den ersten Virtuosen genannt werden wird. Eine kleine Bemerkung möge Herr Brassin beherzigen: die wiegende Bewegung des Körpers im Tacte des Musikstückes wirkt äusserst störend auf den Zuschauer; dagegen wirkt es ungemein imponirend, wenn sogar bei den mächtigsten und leidenschaftlichsten Tönen, die er der Geige entlockt, der Geiger selbst die ruhigste Haltung des Körpers zu bewahren weiss.

Das Ensemble in den Trio's war vortrefflich, die Tempi richtig genommen; unser wackerer Cellist Herr Forberg unterstützte die Brüder auf anerkennenswerthe Weise.

Leider war die Betheiligung des Publicums (wie dies bei den „schlechten Zeiten" und schönen Tagen wohl vorauszusehen war) keine sehr bedeutende; doch aber wäre zu wünschen, dass die Herren Brassin, die dem Vernehmen nach auf längere Zeit sich hier niederlassen werden, dadurch sich nicht abschrecken liessen, auch fernerhin dergleichen Unterhaltungen zu bereiten. Wir sollten meinen, dass die Theilnahme an diesen genussreichen Abenden wachsen und das wirklich kunstliebende Publicum Düsseldorfs ihre Veranstaltung dankbar anerkennen würde.

Das Musikfest, an das so viele schöne Hoffnungen sich knüpften, ist in der Comite-Sitzung vom 14. d. Mts. nun auch definitiv aufgehoben worden. Eine Scharte mehr, die wir dort drüben auszuwetzen haben! Hoffen wir, dass das nächste Jahr besser dazu angethan ist, uns alle frisch und frohen Herzens zum Musikfeste hier zu vereinen!

— 7 —

Aus München.

Aufführungen in der Concert-Saison von März bis Mai.

1. Die musicalische Akademie brachte in ihren Abonnements-Concerten: eine Sinfonie in *D-dur* von Jos. Haydn; die *D-dur*-Sinfonie von Mozart; die Pastoral-Sinfonie von Beethoven; eine Suite (*D-dur*) in vier Sätzen (Allegro, Adagio, Gavotte und Giga) von Joh. Seb. Bach; eine Sinfonie in *Es-dur* von Walter, Musik-Director in Basel; die beiden letzten Werke zum ersten Male.

Die Ouverture zu König Stephan von Beethoven; die Ouverture von Mendelssohn „Meeresstille und glückliche Fahrt"; die Ouverture zum Traum einer Christnacht von Hiller (diese zum ersten Male); das Nonett von Spohr in *F-dur* für Streich-Instrumente, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott (ebenfalls zum ersten Male); die Variationen für Streich-Instrumente über die österreichische Volkshymne von Jos. Haydn mit grosser Besetzung.

Digitized by Google

Das Violin-Concert in *D* von Beethoven (vorgetragen von Herrn Walther); das Violin-Concert in *A-dur* von Lafont (vorgetragen von Herrn Lauterbach).

Die Cantate „Ariadne auf Naxos" von Jos. Haydn (gesungen von Frau Maximilien); eine Arie aus Cherubini's „Medea" (gesungen von Frau Diez); die Bass-Arie aus dem *Stabat mater* von Rossini (gesungen von Herrn Lindemann); ein Madrigal und eine Canzonetta von Scarlatti (vorgetragen von Herrn Grill); der „Nachtgesang im Walde" für vier Männerstimmen mit Begleitung von vier Waldhörnern von Fr. Schubert; die drei Männerchöre: „Männer und Buben", „Gebet vor der Schlacht" und „Lützow's wilde Jagd" aus Körner's „Leier und Schwert" von Weber, und zum ersten Male der 23. Psalm von Schubert für Frauenstimmen.

Am Palmsonntage: „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" von Jos. Haydn.

2. Der Oratorien-Verein brachte den Messias von Händel nach der Original-Partitur (mit Orgel) und in einem kleineren Concerte neben der Hymne von Mendelssohn für Sopran-Solo, Chor und Orgelbegleitung, Liedern von Lenz u. s. w., an Novitäten eine Motette von Hauptmann, jüngst erschienene Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass von K. Perfall und aus den geistlichen Gesängen von Hiller „Ach, wie nichtig" und die Litanei am Allerseelentage.

3. Die Orchester-Concerte des Herrn Seidel brachten an Novitäten eine Ouverture von Leonhard (in *Es-dur*), die Ouverture zu Dame Kobold von Reinecke, ein Octett von obengenanntem Herrn Walter, ein Streich-Quartett von Scheffer (Professor am hiesigen Conservatorium), einen Triumphmarsch zum Trauerspiel „Trapeja" von Beethoven und ein Intermezzo (Gruss aus der Ferne) für Orchester von Verhülst.

4. Die beiden Concerte des Herrn Molique brachten uns die vierte Ouverture (*E-dur*) zu Fidelio von Beethoven, das fünfte Violin-Concert in *A-moll* vom Concertgeber, ein Clavier-Concert, ein Streich-Quartett und Clavier-Trio von ihm.

Aus Paris.

Im vorigen Monate wohnten wir einer glänzenden Versammlung von Geistlichen, Staatsbeamten, Musikern und Kunstfreunden bei, welche die Herren Orgelbauer Merklin-Schütze in ihre hiesige Werkstatt eingeladen hatten, um die neue Orgel zu hören, deren Bestimmung ist, die neu restaurirte prachtvolle Kathedrale zu Rouen zu zieren. Da der Bau den berühmten Meistern durch das Ministerium des Cultus übertragen worden war, so trug die Sitzung durch die Anwesenheit zweier Abtheilungs-Directoren desselben einen officiellen Charakter. Ferner waren der Herr Erzbischof von Rouen, mehrere hohe Geistliche und Musikgelehrte, unter ihnen Herr Adrien la Fage, zugegen. Die Regierung hat die Kosten des Umbaues oder richtiger der gänzlichen Erneuerung der Orgel getragen und zuletzt noch 10,000 Francs zugelegt, damit das Instrument im Innern und Aeussern den grossartigen architektonischen Verhältnissen des Domes zu Rouen, eines der herrlichsten Bau-Denkmale des Mittelalters in Frankreich, entsprechen könnte.

Die Orgel hat 58 klingende Stimmen, 4 Claviere oder Manuale und ein freies Pedal mit 32füssigem Bass-Tone. Die Räumlichkeit erlaubte jedoch nicht eine vollständige Aufstellung: das Positiv (das vierte Manual) musste zurückbleiben, da nur für die Stimmen von drei Clavieren und dem Pedal Platz war.

Trotzdem, dass sich eigentlich nur zwei Drittheile der gesammten Tonmächtigkeit der Orgel entfalten konnten, machte die Kraft des vollen Werkes dennoch einen ausserordentlichen Eindruck, den namentlich die gewaltigen Bässe unterstützten. Die Mannigfaltigkeit, der Wohllaut und die liebliche Klangfarbe der verschiedenen Alt- und Sopran-Register bezauberten besonders alle diejenigen, die noch nicht Gelegenheit gehabt hatten, sich von der bekannten Meisterschaft der Herren Merklin-Schütze in diesem Theile ihrer Kunst durch eigenes Hören zu überzeugen. Eben so vortrefflich ist die Mechanik und die sämmtliche Arbeit an diesem neuen Werke, dessen kolossale Dimensionen sich bis zu den kleinsten und feinsten Einzelheiten abstufen. Man wird versucht, die präcise Lenkung dieses riesigen Uhrwerks, dieses grossen Kirchen-Orchesters durch einen einzigen Menschen für ein Wunder zu halten, so leicht und geräuschlos geht sie vor sich. Es zeigt sich überall, dass die Herren Merklin-Schütze die Gründlichkeit der deutschen Kunst und das musicalische Ohr, das die Natur ihren Landsleuten vorzugsweise verliehen hat, mit der Genauigkeit nnd Eleganz der französischen Arbeit in ihren Orgelwerken aufs glücklichste verbunden haben.

Herr Batiste, Organist an der Kirche St. Eustache, und Herr Renaud de Vilbac, der dieselbe Stelle an St. Eugène bekleidet, führten die Orgel in mannigfachen Combinationen ihrer Stimmen vor. Herr Batiste spielte das Präludium und die Fuge in *E-moll* von J. S. Bach sehr brav; eine „Communion" von seiner Composition, vorzugsweise auf das Register der *Vox humana* und der Flageoletflöte berechnet, sprach an und hielt sich im Ganzen innerhalb der Gränzen der kirchlichen Musik, während sein College das Gebiet derselben in seinen Improvisationen gar zu weit hinter sich liess. — Acht Tage später wurde in Rouen selbst ein kleineres, aber ebenfalls vorzüglich ge-

Digitized by Google

lungenes Werk derselben Meister im Orgelbau in der hübschen Kirche von St. Vincent eingeweiht. Herr Vilbac konnte sich nicht enthalten, den unvermeidlichen Propheten-Marsch auch hier wieder zum Besten zu geben. Das wirkliche Beste waren aber die Vorträge des Herrn Klein, Organisten an der Kathedrale, der Uebertragungen eines *Benedictus* von Mozart und eines anderen von Haydn, die er selbst für Orgel eingerichtet hatte, auf edle Weise spielte. Die Herren Merklin und Schütze können sich Glück wünschen, dass ihr grosses Werk für den Dom in so würdige Hände kommen wird. B. P.

Auguste Gebler.

(Nekrolog.)

Wenn der Tod einen Künstler von der irdischen Welt abfordert, der eine lange Laufbahn vollendet und die Früchte seiner Begabung und seines Fleisses geärntet hat, so wird die Trauer über einen solchen Verlust durch die Erinnerung an seinen Ruhm, durch die Nachwirkung seiner Thätigkeit gemildert. Rafft aber das Geschick ein grosses Talent im Beginne seiner Entwicklung dahin, so übt der Schmerz sein Recht auf das fühlende Herz und fordert Thränen statt der Lorbern über dem Grabe, das sich über Hoffnungen, die so reich erblühten, geschlossen hat. Auguste Gebler verschied hier am 21. d. Mts. in den Armen ihrer trostlosen Eltern; ihr folgt die tiefe Trauer um die geknickte Doppelblüthe der Jugend und des künstlerischen Talentes. Geboren zu Minden den 9. September 1835, zog sie mit ihren Eltern, da der Vater, gegenwärtig Major a. D., hieher versetzt worden war, nach Köln, dass ihre zweite Heimat wurde. Sie folgte nur dem inneren Berufe, wenn sie sich der Kunst widmete, da die Natur ihr eine der lieblichsten Sopranstimmen von bedeutender Höhe verliehen hatte. Ihre Ausbildung zur Sängerin begann vor mehreren Jahren auf der hiesigen Musikschule, wo man jedoch ihr Talent nicht so anerkannte, wie dasselbe es verdiente. Sie verliess daher nach zwei Jahren die Anstalt und setzte ihre Studien unter anderer Leitung, zuletzt in Paris bei Frau Damoreau-Cinti und Herrn Faure, fort. Nachdem sie in Köln auf der Bühne einige Male mit grossem Beifall aufgetreten war, nahm sie ein Engagement in Bremen an, brachte dann den Sommer vorigen Jahres grösstentheils hier im Hause ihrer Eltern zu und ging im September nach Stettin, wo sie nach den Urtheilen sachverständiger Kritiker (z. B. K. Löwe's) eben so wie in Bremen als die Zierde der dortigen Bühne anerkannt wurde. Leider brachte nur zu bald eine Erkältung, verbunden mit zu grosser Anstrengung und Aufregung, ein Uebel zum Ausbruch, das sich nach ihrer schleunigen Rückkehr hieher zu einer Abnehmungskrankheit steigerte, welcher sie am 21. d. Mts. erlag. Ihre Leistungen im coloriten und mit allen möglichen Verzierungen ausgestatteten Gesange waren vortrefflich; selten gibt die Natur einer Stimme eine so wunderbare Anlage zur Coloratur und zum Triller, wie sie Auguste Gebler besass; die Kunst brauchte bei ihr mit geringer Mühe das nur zu vervollkommnen, was die Natur bereits fast fertig ihr zur Mitgabe verliehen, Es ist ein schönes Talent mit ihr zur ewigen Ruhe gebettet worden!

Köln, den 26. Mai 1859. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die Gerichte, Ander's Engagement in Berlin betreffend, dementirt die „Deutsche Theaterzeitung". Weder Verhandlungen noch Angebote haben Statt gefunden; die Stellung des Herrn Ander in Wien ist dazu zu glänzend und er selbst ist dort durch die Gefühle der Dankbarkeit gegen die ihm so reichlich erwiesene Gnade des Kaiserhauses gebunden.

Capellmeister Sobolewski von Bremen begibt sich mit seiner Tochter nach America.

Dresden. Die königliche Capelle hat am 5. d. Mts. ein grosses Concert im Hoftheater zum Besten des Weber-Denkmals veranstaltet und A. Dreyschock zur Ausführung des Concertstückes (in *F-moll*), so wie Fr. Bürde-Ney und die Herren Tichatschek, Schloss, Rudolph, Marchion, Mitterwurzer, Bohrer, Freny und Eichberger für die Gesangnummern gewonnen. Das Programm enthielt: 1. Sinfonie in *C-dur* Nr. 1; 2. Cavatine aus „Euryanthe" (Glöcklein im Thale); 3. Concertstück für Pianoforte; 4. zwei Lieder aus „Leier und Schwert": a) das Schwertlied, b) Lützow's wilde Jagd; 5. *L'Inquitude* von Dreyschock; 6. Arie zu Atalia und 7. Jubel-Ouverture. Ausser der Salon-Piece von Dreyschock waren sämmtliche Compositionen von C. M. von Weber. Das Theater war überfüllt; die Einnahme soll nahe an 1000 Thlr. ergeben haben, wozu als fernerer Beitrag der hiesigen städtischen Behörden noch 1000 Thlr. kamen.

Ankündigungen.

G. F. Händel's Werke,

herausgegeben

von der deutschen Händel-Gesellschaft.

Wir bringen hierdurch zur allgemeinen Kenntniss, dass der erste Jahrgang (1858) unserer Ausgabe von Händel's Werken, enthaltend in drei Bänden:

1. Susanna, *Oratorium*,
2. Sämmtliche Clavierstücke ohne Begleitung,
3. Acis und Galatea,

vollständig erschienen ist.

Als zweiter Jahrgang (1859) erscheinen im Laufe dieses Jahres Heracles, Athalia und L'Allegro, Il Pensieroso ed il Moderato.

Die Ausgabe liefert die vollständige Partitur nebst Clavier-Auszug und die Original-Texte mit deutscher Uebersetzung.

Anmeldungen zum Eintritt in die deutsche Händel-Gesellschaft bitten wir bei den Cassirern derselben, Breitkopf und Härtel in Leipzig, zu machen.

Der Jahres-Beitrag der Mitglieder ist 10 Thlr. Derselbe kann auch, wenn es gewünscht wird, in zwei Raten à 5 Thlr. an die Genannten eingezahlt werden.

Leipzig, am 100jährigen Todestage Händel's, den 14. April 1859.

Das Directorium
der deutschen Händel-Gesellschaft.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 23. **KÖLN, 4. Juni 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die dramatische Hierarchie in Frankreich. — Musicalische Institute in Breslau. — Der alte Choralgesang. Von Dr. M. — Neuigkeiten aus Paris. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Das siebente Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst).

Die dramatische Hierarchie in Frankreich.

Centralisation und Administration! Das sind zwei Dinge, welche die Franzosen in allen Zweigen dermaassen praktisch ausgebildet haben, dass alle anderen Völker Anfänger dagegen sind. Ob dies zum Heile der wahren Civilisation und der sittlichen Kraft geschieht, das wollen wir hier nicht erörtern, sondern nur eine Darstellung der Art und Weise versuchen, wie beide im Bunde mit der Industrie sich sogar der Poesie und der Tonkunst bemächtigt haben, namentlich der dramatischen.

Paris liefert die dramatischen Producte für ganz Frankreich, das weiss ein Jeder. Aber wie diese Pflanzen gezogen und getrieben werden, wie sie an das Tages- oder vielmehr an das Lampenlicht kommen, durch welche Mittel man Blüthen ohne Wurzel und Stamm erzeugt, oder momentane Erfolge erzielt, wober die häufigen Enttäuschungen kommen, welche die Provincial-Theater erleben, wenn sie von der Hauptstadt angepriesene und dort mit einem Schein-Erfolge in Scene gegangene Stücke und Opern zur Aufführung bringen,—das weiss man nicht. Die Provinzen und das Ausland sind zwar auf mancherlei Art der Gefahr ausgesetzt, durch die pariser Industrie angeführt zu werden; jetzt aber hat sich leider die industrielle Speculation auch der Kunst bemächtigt, vor Allem der Ausbeutung des Theaters. Wir wollen desshalb, vielleicht zum allgemeinen Besten, der Haupt-Firma ein wenig in die Karte gucken und den Schleier der Theater-Geheimnisse etwas lüften.

Die Gesellschaft der dramatischen Dichter und Componisten in Paris, nach deren Vorgang nachher die Vereine der Schriftsteller, der Tonkünstler, der Maler u. s. w. entstanden sind, wurde im Jahre 1829 gegründet. Ihr eifrigster Förderer war Scribe, und er hat dadurch seinen jetzigen und künftigen Berufsgenossen einen eben so grossen Dienst als sich selbst geleistet; denn in der That erhielten die vereinten Interessen dadurch eine Bürgschaft und Sicherheit, die den vereinzelten gefehlt hatte.

Bald nach ihrer Gründung hatte sie bereits eine Probe zu bestehen. Vier von den kleineren Theatern — Vaudeville, Variétés, Gymnase und Nouveautés — geriethen in Zwist mit ihr wegen Frei-Billets oder einer ähnlichen Frage. Nach den Statuten der Gesellschaft mussten alle ihre Mitglieder bis auf weiteren Befehl aufhören, für diese Bühnen zu arbeiten, welche, wie missliebige Leute auf den Universitäten, in Verruf erklärt wurden. Es fanden sich allerdings einige falsche Brüder, die unter angenommenen Namen das Verbot übertraten; auch öffneten die Directoren der vier geächteten Bühnen Thür und Thor jungen Schriftstellern, die nicht Mitglieder der Gesellschaft waren. Allein das alles konnte auf die Dauer nichts helfen, und die in Blocade-Zustand erklärten Theater hielten es für das Beste, Frieden zu schliessen, was auch von der anderen Seite gewünscht wurde.

Etwa zwölf Jahre später wurde das Gymnase wieder in Belagerungs-Zustand erklärt, da der Director desselben den Vertrag mit der Gesellschaft nicht unterzeichnen wollte. Er war Manns genug, um lange auszuhalten; seine Festung erhielt Proviant mitten durch die feindlichen Linien, auch gingen aus diesen selbst einige verkleidete Ueberläufer zu ihm über. Der Krieg dauerte zwei Jahre. Der Director Poirson gab aber lieber seine Unternehmung auf, als dass er nachgegeben hätte. Sein Nachfolger Montigny einigte sich wieder mit den Gewaltigen.

Die Gesellschaft wird durch einen Ausschuss von fünfzehn Mitgliedern vertreten und geleitet, welche durch die General-Versammlung gewählt werden. Ein Drittel desselben scheidet jedes Jahr aus und ist vor Ablauf eines Jahres nicht wieder wählbar. Auf fünf Schriftsteller kommt jedesmal ein Componist.

Zwei General-Agenten sind, gegen Caution und Verantwortlichkeit, damit beauftragt, die Einnahme-Antheile

Digitized by Google

der Autoren (*droits d'auteurs*) in Paris und in ganz Frankreich einzuziehen. Alle Städte, selbst die kleinsten, in denen eine Schauspieler-Gesellschaft sechsten Ranges nur von Zeit zu Zeit auf ihrem Nomadenleben ihr Zelt aufschlägt und den Thespis-Karren abspannt, haben einen Unter-Agenten, der mit den beiden General-Einnehmern, wie bei den Feuerversicherungen, in Verbindung steht. Freilich werfen diese kleineren Agenturen selbst in bedeutenden Städten nicht so viel ab, um einen Mann als sein einziges Gewerbe zu beschäftigen; aber häufig findet sich ein Theaterfreund, der für freien Eintritt und noch ein oder zwei Billets jeden Abend obenein mit Vergnügen so ein Pöstchen übernimmt. Das ist dann wieder baarer Gewinn für die General-Agenten. Diese erhalten nämlich für die Einziehung der Tantièmen in Paris zwei, in der Provinz fünfzehn Procent. Die letztere Vergütung ist desswegen so hoch für sie, weil sie dem Unter-Agenten, wenn er es nicht aus Dilettantismus thut, ebenfalls seine Procente zahlen müssen, und weil dieser Theil ihres Amtes eine ausgedehnte Correspondenz und viel Detail-Arbeit verlangt, da auch der kleinste Einnahme-Antheil in dem unbedeutendsten Flecken (der geringste sinkt bis zu 1 Fr. 50 Cent. — 12 Silbergroschen — für ein einactiges Stück herab) eben so gut wie die grössten Summen eingezogen und verrechnet werden muss. Ohne eine solche Organisation würde die Einnahme aus der Provinz, abgesehen von den grossen Städten, so gut wie Null sein.

Uebrigens beträgt die Einnahme in Paris fünf Sechstheile der Gesammt-Einnahme. In den letzten Verwaltungsjahren hat sich die Einnahme der dramatischen Schriftsteller und Componisten ungefähr auf 1,200,000 Frcs. belaufen, wobei auf Paris eine Million kam. Dazu kommen noch die Einnahmen aus dem Auslande, in Folge neuer internationaler Verträge über das geistige Eigenthum. Indessen sind diese letzteren bis jetzt noch unbedeutend; Belgien und Piemont kommen dabei allein in Betracht. England übersetzt Jahr aus, Jahr ein französische Stücke und macht sie für seinen Geschmack zurecht; aber der betreffende Vertrag wird in seinem Buchstaben durch tausend Kniffe umgangen und ist jenseit des Canals nur in der Theorie vorhanden.

Die pariser Theater zahlen eine verhältnissmässige Summe von der Einnahme an den Verfasser. Bei der Oper allein ist der Antheil unveränderlich festgesetzt: 500 Frcs. für jede der vierzig ersten Vorstellungen eines Werkes, das den Abend ausfüllt, und 300 Frcs. für jede nachfolgende. Diese Summen werden zwischen dem Dichter des Buches und dem Componisten getheilt. (Macht für den Componisten, dessen Oper 400 Vorstellungen erlebt, wie z. B. Meyerbeer's „Robert der Teufel" 64,000 Frcs. = 17,066⅔ Thlr., ohne die Einnahme vom Verkaufe der Partitur und des Verlagsrechtes aller Arrangements aus derselben. Und wo ist in Deutschland vollends der glückliche Operndichter, dem sein Buch 18,000 Thlr. einbrächte? Unter solchen Umständen kann man es wahrhaftig einem deutschen Componisten kaum verargen, wenn er dem Kaiser von Frankreich versichert, dass er in Paris die besten „Richter" fände!)

Das *Théâtre Français* zahlt ein Zwölftel der Einnahme für ein Stück von 4—5 Acten, ein Achtzehntel für 3, ein Vierundzwanzigstel für 1 oder 2 Acte. Im Gymnase, Vaudeville, den Variétés und dem Palais Royal beträgt der Verfasser-Antheil 12 Procent für den Abend, welche auf die zwei oder drei Stücke je nach ihrem Umfang vertheilt werden; bei vier Stücken gebt der Antheil in gleiche Theile, ohne Rücksicht auf die Zahl der Acte, also z. B. von einer Einnahme von 2000 Frcs. und vier Stücken erhält der Verfasser eines jeden 60 Francs. Die Theater, welche Dramen geben, zahlen 10 Procent. Der Rechnungs-Abschluss für alle Betheiligten findet jeden Letzten des Monats Statt und wird in der ersten Hälfte des folgenden durch Zahlung an der Theater-Casse berichtigt.

Ausserdem stellen die Autoren auch Wechsel auf ihre Tantièmen aus, welche von anderen Personen auf ihre Gefahr gegen gehörige Procente honorirt werden. Ein gewisser P... hat es dahin gebracht, diesen Handel fast ganz und gar für sich zu monopolisiren. Er führt so genaue Bücher, wie der grösste Industrielle oder Kaufmann, in denen jeder seiner Kunden seine monatliche Rechnung einsehen kann. Er ist der Banquier des Genie's, er macht auf die Opern und Stücke, sobald sie in das Stadium der Proben getreten sind, Vorschüsse, die er dann bei den General-Agenten nach der Aufführung wieder einzieht. Das ist nicht so gefährlich, wie es aussieht; denn Herr P. ist zugleich auch Erfolg-Besorger (*Entrepreneur de succès*), ein unter den Waffen ergrauter Taktiker in der Führung der Scharen, die unter dem Kronleuchter sitzen. Jedermann wird jetzt den Rang begreifen, den dieser Mann in der Theaterwelt einnimmt. Es ist in ganz Paris kein Dichter und kein Componist, der ihn nicht grüsst und voll Höflichkeit gegen ihn ist. Uebrigens weiss P. zu leben; er hat ein Landhaus und eine Frau, die eben so liebenswürdig und fein wie jede Salon-Dame empfängt; kurz, er ist in seiner Art eine bedeutende Persönlichkeit, die man nirgendwo auf der Welt, ausser in Paris, antreffen kann.

Die Agenten dürfen für keinen Autor Geschäfte machen, der nicht Mitglied der Gesellschaft ist. Desshalb beeilt sich jeder dramatische Freiwillige, sich in die Regiments-Liste einschreiben zu lassen. Es fallen indess auch

Digitized by Google

Aufmunterungen dazu vor, Schreiben und Circulare des dirigirenden Ausschusses mit Anreden wie: „*Monsieur et cher confrère!*“ mit Redensarten wie: „Sie müssen eine Stimme und das Recht, in den Versammlungen mitzusprechen, haben!“ — Doch ist zum Beitritt ein gewisser *Census* (nicht mit *Sensus* zu verwechseln!) erforderlich; dieser Census besteht in einer bestimmten Anzahl von Acten, die man in Paris auf die Bühne gebracht hat. Nun freilich! die Hälfte oder ein Drittel davon in einer Operette in den *Bouffes* oder den *Folies Nouvelles*, einem Singspiel in den *Délassements comiques* könnte ja keinen vollwichtigen Anspruch begründen!

In der jährlichen General-Versammlung wird der Bericht über das Geschäftsjahr abgestattet, über die abgeschlossenen Verträge, über die geführten Processe, über die streitigen Sachen; denn die Gesellschaft hat nicht umsonst ihren Rechtsbeistand, und ihre Eroberungen auf dem Gebiete der gebührenden Belohnung geistiger Arbeit werden nicht ohne Kampf und ohne Stempelpapier durchgesetzt. Dann folgt die Rechnungs-Ablage.

Im Budget nimmt der Titel zur Unterstützung von Berufsgenossen, welche in ihren Lebensverhältnissen zurückgekommen sind, einen wichtigen Theil ein. Auch Witwen und Waisen werden unterstützt; unter anderen findet sich da auch ein Ausgabe-Posten als Beitrag zur Erziehung eines Fräuleins, das in gerader Linie von Racine durch seine Tochter abstammt. Diese Wohlthätigkeits-Casse wird durch den Abzug eines halben Procents von allen Tantièmen und durch Vorstellungen zu ihrem Vortheil, die vertragsmässig mit den Theater-Directionen festgestellt sind, erhalten; die Hälfte des Ertrages dieser Vorstellungen erhält jetzt die Gesellschaft der dramatischen Künstler. Ferner hat die genannte Casse Capitalien und Inscriptionen auf die Rente. Der Gesellschaft der dramatischen Dichter und Componisten gebührt die Ehre, allen anderen Künstler- und Schriftsteller-Vereinen in dieser Beziehung vorangegangen zu sein und die Grundsätze der Sparsamkeit und Vorsorge für die Zukunft zuerst zur Geltung gebracht zu haben. Wenn es in Frankreich auch noch verkommene Schriftsteller und zigeunerisch herumbummelnde Künstler gibt, so hat die grosse Mehrzahl doch begriffen, dass die Oekonomie recht gut mit der Cultur der Kunst und Wissenschaft Hand in Hand gehen kann. Das ist ein grosser Fortschritt, und das Verdienst der Gesellschaft, von der wir reden, um diesen Fortschritt ist hoch anzuschlagen.

Die Wahlen in den Verwaltungs-Ausschuss bieten ein grosses Interesse dar; es gibt der Bewerber stets viele, da die Erwählung ein Zeugniss der Hochachtung und des Vertrauens der Collegen ist. Die Stimmen werden mit demselben Eifer wie bei politischen Wahlen durch die Candidaten und ihre Freunde zu gewinnen gesucht. Es mag auch zuweilen eigennütziges Interesse dabei im Spiele sein, da ein Sitz im Ausschuss näheren und wirksameren Einfluss auf die Theater-Directionen gewähren soll, wie man sagt.

Die Debatten in den Versammlungen sind oft sehr stürmisch und lärmend, und die Stimme und die Schelle des Präsidenten werden stark in Anspruch genommen. Selbst das Ansehen eines Vorsitzenden wie Scribe vermag zuweilen nicht den Sturm zu beschwören, und Viennet hat sich durch seinen Eifer auf dem Präsidentenstuhle eine totale Heiserkeit zugezogen.

Von den fünf- bis sechshundert Mitgliedern der Gesellschaft hat im vorigen Jahre ungefähr die Hälfte ein Lebenszeichen durch ein Werk oder ein Werklein von sich gegeben. Fünfundzwanzig oder dreissig Autoren, die grossen Producenten, Scribe an der Spitze, theilen unter einander die Hälfte der Einnahme; der Rest zerfällt in sehr ungleiche Theile, die sich von einem paar Tausend bis auf ein paar Hundert Francs abstufen. Es gibt übrigens eine Menge von inactiven Mitgliedern, Vereinsgenossen *in partibus*, die selten oder nie darauf rechnen, dass die Abrechnung auch für sie etwas auswerfe.

Einige von diesen sind ehrenwerthe Veteranen, die das Alter zur Unthätigkeit zwingt; Andere sehen sich dagegen sehr unfreiwillig zum Verzicht auf Einnahme-Antheile verurtheilt, da zahllose Hindernisse die Zugänge zur Bühne für denjenigen umstarren, der nicht gewisse Bedingungen erfüllt. Seit der Abschaffung der Lese-Comite's sind die Directoren allein Richter über die Annahme eines Stückes oder einer Oper und Operette. Es mag unter ihnen gerechte, unparteiische, aufmerksame und humane Männer geben, bei denen man nicht zu fürchten hat, dass eine Ueberladung des Magens, gereizte Nerven, üble Laune, schlechte Stimmung Einfluss auf das Schicksal eines angetragenen Werkes haben; aber ist es ausgemacht, dass jeder Director ein Muster in seiner Art ist, und dass bei solch einem absoluten Einzelrichter persönliche Rücksichten niemals in Betracht kommen?

Unter den Privilegirten des Theaterzettels nehmen zunächst die Männer von hervorragendem, bewährtem Talente den ersten Rang ein; sie werden ersucht, sie werden aufgefordert, sie werden gebeten. Immer aber ist es gut, wenn sie neben ihrem Talente auch ein gewisses Selbstbewusstsein besitzen und die Gabe, aufzutreten und sich geltend zu machen. Dadurch bringt man es zu Contracten, die ausserhalb der allgemeinen und sich von selbst verstehenden Bedingungen liegen, zu Prämien, die vor der Vorstellung des neuen Werkes gezahlt und reiner Verlust werden, wenn das theuer bezahlte Werk Fiasco macht.

[*]

Digitized by Google

Man begreift, dass alle möglichen Mittel von den beiden Betheiligten aufgeboten werden, um ein Fiasco zu verhindern. Man kann es den Autoren nicht verdenken, wenn sie die Schwäche oder Speculation der Directoren benutzen; letztere aber würden wahrlich besser thun, es bei den gesetzlichen Bestimmungen bewenden zu lassen. Es gibt Leute, und zwar sehr berühmte, die sich eine bestimmte Zahl von Vorstellungen garantiren lassen und auf diese Weise das Urtheil des Publicums zur Posse machen. Die Provinz und das Ausland können sich also auch nicht einmal nach der Zahl der Vorstellungen in Paris binnen so und so viel Zeit ein sicheres Urtheil über den Werth des Werkes, ja, nicht einmal über den pariser Geschmack an ihm bilden.

Was diese Privat-Contracte betrifft, so wollen wir ein Beispiel davon anführen. Ponsard bot sein Stück *L'honneur et l'Argent* dem *Théâtre français* an; das damalige Lese-Comite der Herren *Sociétaires* dieser Bühne (denn sie heissen nicht mehr *Comédiens*!) war so gescheidt, es zurückzuweisen — Ponsard hatte noch keinen Namen und kein Vermögen! Er bot es Herrn Altaroche, Director des Odéons, an. Dieser nahm es an, erwartete aber nichts mehr davon als einen ehrenvollen literarischen Erfolg. Er machte einen Privat-Vertrag mit dem Dichter, in welchem er diesem die Hälfte der Einnahme von jeder Vorstellung nach Abzug der Tageskosten (800 Francs) zusicherte. Seiner Meinung nach übernahm er damit eine Verpflichtung, die wenig oder gar keine Folgen haben würde. Was geschah? *L'honneur et l'Argent* gefiel ausserordentlich, wurde ein Modestück, das fast täglich wiederholt werden musste, und fügte das „Geld" zu der „Ehre". Ponsard bezog ausser dem gesetzlichen Einnahme-Antheil von jeder Vorstellung einige Hundert Francs auf seine Hälfte von der Summe über 800 Francs. Auf diese Weise brachte ihm das Stück in den ersten vier Monaten fünfzigtausend Francs ein.

Nun, wenn dem wirklichen Talente die Wege geebnet und die Pforten geöffnet werden, so ist das in der Ordnung.

Aber nun kommt die Reihe an die Macher vom Handwerk, an die Unternehmer der dramatischen Confection. Diese Leute besitzen als Haupt-Eigenschaft Rührigkeit, Gewandtheit, Unermüdlichkeit und eine Zähigkeit, die sich durch nichts und niemals abschrecken lässt. Sie sind da, immer da, überall da, hinter den Coulissen, im Cassenzimmer, im Cabinet des Directors. Sie fehlen bei keiner Gelegenheit, wo man sie braucht. Gibt es ein Debut einer Künstlerin oder eines Künstlers, so wirken sie mit Wort und Feder, in Kaffeehäusern und Journalen, in Salons und auf den Boulevards dafür. Wird ein Stück für die Figur, für die Nase, das Bein, den Fuss oder irgend eine andere besondere Schönheit, ja, für eine schiefe Hüfte, einen kurzen Fuss (Piquedame, komische Oper), eine hohe Schulter oder eine andere Missbildung, ein Operntext für eine abgesungene Nachtigall, für ein Tenor-*c* aus der Brust, für einen Komiker ohne Stimme begehrt: sie sind da, sie liefern auf Bestellung, auf Schneider- und Schuhmacher-Maass. Sie essen mit dem Director, rauchen ihre Cigarre mit ihm, trinken ihre halbe Tasse mit ihm, unterhalten ihn. Sie machen der Favoritin des Sultans den Hof, tragen ihr allen Theaterklatsch zu, verschaffen ihr in eigenen Stücken oder in denen guter Freunde auf Gegenseitigkeit eine passende, für sie allein glänzende Rolle, und was all dergleichen Dinge mehr sind, die dem Werth der Stücke aufhelfen und oft ihn ganz und gar ersetzen müssen. Man kommt weiter mit dem *Savoir-faire* ohne Talent, als mit dem Talent ohne *Savoir-faire*. Es gibt Schriftsteller und Componisten, die Beides mit einander vereinigen — das sind die Glücklichen *par excellence!*

Vergessen wir nicht die mächtige Hülfe der getheilten Arbeit, die aber bei der dramatischen Confection vereinigte Arbeit heisst und ihre ganz besonderen Geheimnisse hat. Die Compagnie-Fabrication wundert die Leute am meisten, sie können sie sich nicht recht erklären. Wie ist denn das Verfahren bei der getheilten Arbeit an einem Geistesproducte (wenn nämlich Geist dabei ins Spiel kommt!) beschaffen? — In den gewöhnlichen Fällen verhält es sich so damit:

Da ist zum Beispiel ein fruchtbarer Producent: er soll Kunz heissen. Kunz hat eine ganz besondere Nase, Stoffe zu wittern. Er ist ein Stoffjäger, wie es wenige gibt. Kunz pirscht immer durch die Wälder des Lebens und der Geschichte, oder er steht auf dem Anstand, lauert auf alle Vorkommnisse, belauscht jede Bewegung, jedes Lied auf der Strasse, das populär zu werden beginnt. Zu Hause und auf den Bibliotheken lies't er alte Romane, Local-Chroniken, vergessene Theaterstücke; er sucht Kunstwerken, welche die Vogue haben, eine Seite abzugewinnen, die zu einer Parodie zu gebrauchen wäre, oder zu einer geschminkten Copie, zu einer etwas veränderten Ausbeutung einer und derselben Rolle. Kunz hat aber kein Talent, zu schreiben oder gar Verse zu machen; er geht mit seinem Vorrath zu Hans, der ein Mann von Fach ist. Kunz ist voll Ideen, wenigstens voll von Stoffen, aber er kann sie nicht verarbeiten; Hans hat gar keine Ideen, aber er versteht das Handwerk, und so setzen sie aus zwei Hälften einen Autor zusammen.

Werden drei Mitarbeiter genannt, so kann man in der Regel annehmen, dass der Eine von ihnen gar nicht geistig mitarbeitet; aber er macht die nöthigen Gänge, läuft überall, wo es noth thut, herum, besorgt alle äusseren

Digitized by Google

Geschäfte, übernimmt alle Schritte, die auf der dornigen Bahn zum Tempel des Theaters gethan werden müssen. Manche von solchen Triumvirn, deren Compagnie oft sehr gute Geschäfte macht, haben weiter kein Verdienst, als dass sie die Unterhandlung zwischen zwei Mitarbeitern geleitet und die Verbindung zu Stande gebracht haben, mit dem Bedinge: „Ich sei in Eurem Bunde der Dritte!" Das sind Makler, die mehr Schuhe als Federn abnutzen.

(Schluss folgt später.)

Musicalische Institute in Breslau.

Regelmässige Abonnements-Concerte geben die Theater-Capelle (Musik-Director Seidelmann), die Capellen des Herrn Schön, des Herrn Bilse, des Herrn Damrosch, des Dirigenten der Musik-Gesellschaft „Philharmonie". Viele von diesen Concerten sind aber nur gesellig musicalische Versammlungen, bei denen man seine Cigarre raucht.

Herr Damrosch steht an der Spitze der Zukünftler, welche die Gegenwart bekehren wollen. Ein Bericht des Dr. Viol aus Breslau in den „Wiener Recensionen" sagt unter Anderem über ihn:

„In den Concerten der Philharmonie wurden vorzugsweise Werke der Neu-Romantiker aufgeführt; die meisten symphonischen Dichtungen Liszt's, Ouverturen von H. Berlioz, eine Faust-Ouverture, die Tannhäuser-Ouverture und Stücke aus Lohengrin von R. Wagner, Sinfonieen von R. Schumann, Rubinstein u. s. w. Neben den Sinfonieen von Beethoven lief auch einmal hin und wieder eine Sinfonie von Haydn oder Mozart vom Stapel, doch mit sehr stiefmütterlicher Behandlung und ohne grosses Geräusch. Die symphonischen Dichtungen Liszt's dagegen wurden dem Publicum als auf der Höhe der Zeit stehende Erscheinungen mit solcher Hartnäckigkeit trotz alles Protestirens vorgeführt, dass zuletzt den mehr als gutmüthigen und geduldigen Zuhörern nichts weiter übrig blieb, als das Radicalmittel, die Concerte gar nicht zu besuchen."

Ausserdem hat Herr Damrosch zwei grosse Concerte im Musiksaale der Universität veranstaltet. In dem ersten wurde die neunte Sinfonie von Beethoven ausgeführt. Die allgemeine Bemerkung des genannten Berichterstatters lautet: „Es ist unglaublich, wie leichtfertig man heutzutage mit der Ausführung so riesiger Werke umspringt. Die Kräfte mögen noch so schwach und mangelhaft sein, die Aussicht auf einen nur irgendwie sicheren Erfolg mag noch so gering erscheinen, man arbeitet unbekümmert darauf los, damit die Sache überhaupt nur gemacht und als geschehen registrirt werden kann."

Das zweite Concert wurde in der Schiesswerder-Halle vor dem Oderthor, die einige Tausend Menschen fasst, gegeben „zu Ehren und unter gütiger Mitwirkung des Herrn Dr. Franz Liszt". Programm: 1. „An die Künstler", für Männergesang und Orchester von F. Liszt. 2. Violin-Concert von Beethoven, gespielt von Herrn Damrosch. 3. Tasso (*Lamento e Trionfo*), symphonische Dichtung von Liszt. 4. Die neunte Sinfonie von Beethoven. (Natürlich! sie war zwar kurz vorher schon einmal gehört, aber wo in aller Welt sollte man ausser ihr irgend ein Werk hernehmen, das einiger Maassen würdig gewesen wäre, neben der Hymne „An die Künstler" und neben der Tasso-Sinfonie zu stehen??) — Ausserdem verkündete der Concertzettel, „dass nach dem Concerte dem Publicum mit Fackelschein nach Hause geleuchtet werden würde".

Am Tage des Einzuges von Liszt erschien eine Broschüre von H. Gottwald: „Ein breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung."

Ferner hat Herr Damrosch (und zwar in letzter Zeit) eine „neue Gesangs-Akademie" (die dritte in Breslau!) errichtet, deren Aufgabe sein soll „die Pflege echter Kunst im Gebiete der Vocalmusik — sei sie der ältesten Vergangenheit entsprossen oder der jüngsten Gegenwart." (Nun, das wird ein schönes Ragout geben! Bach's Passionsmusik und Liszt's graner Messe! Händel's Messias und Wagner's Lohengrin! Doch ich irre mich: Händel wird nicht einmal zu der Ehre der Gleichstellung mit den Heroen der „jüngsten Gegenwart" zugelassen werden. Bei so bewandten Umständen wird C. Reinecke wahrhaftig am besten thun, Mosewius' Geist zu Hülfe zu rufen, um die Larven und Gespenster zu bannen, die ihn umschwirren.)

Eine zweite Sing-Akademie besteht schon seit mehreren Jahren unter der fleissigen Leitung des Gesanglehrers Herrn Hirschberg. Am 2. April gab sie in einer öffentlichen Sitzung unter Anderem Mozart's *Ave verum corpus*, Lotti's *Crucifixus* und Mendelssohn's 42. Psalm. — Im Theater wurden am Busstage Haydn's Jahreszeiten zum Benefiz des Herrn Seidelmann aufgeführt.

Die alte Sing-Akademie ist bis zu der nun erfolgten Ankunft ihres neu erwählten Directors Herrn C. Reinecke von Herrn Dr. Baumgart dirigirt worden. Sie hat Händel's Josua und am Charfreitag Choräle von Eccard und Bach und den zweiten Theil von Händel's Messias aufgeführt. Ausserdem wurde am Charfreitage in der Elisabeth-Kirche „Der Tod Jesu" von Graun und am Vorabende Haydn's „Schöpfung" unter Leitung des Musik-Directors Herrn A. Schnabel gegeben.

Endlich sind noch Herrn Damrosch's sieben Soireen für Kammermusik zu erwähnen, und das Theater,

Digitized by Google

das aber seinen alten Ruf durch allerlei Verhältnisse und Directionswechsel nicht mehr aufrecht hält.

Zu diesen musicalischen Anstalten und Vereinen kommt noch das mit der Universität verbundene akademische Kirchengesang-Institut unter Leitung der Herren C. Reinecke und Dr. Baumgart.

Es herrscht demnach in Breslau (108,000 Einwohner) ein sehr reges musicalisches Leben, das dieser Hauptstadt Schlesiens auch in Hinsicht auf die Tonkunst ihren Rang als zweite Stadt der preussischen Monarchie zu wahren geeignet ist.

Der alte Choralgesang.

Herr Stehlin, Verfasser des vorzüglichen Werkes: „Die Naturgesetze im Tonreiche und das europäisch-abendländische Tonsystem vom siebenten Jahrhundert bis auf unsere Zeit", ferner der „Neueren Schicksale des alten Choralgesanges", veröffentlichte in der kaiserlich königlichen Hof- und Staatsdruckerei zu Wien sein früher angekündigtes Werk: „Chorallehre, nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems zusammengestellt und in der heutigen Musiksprache und Tonschrift erklärt." Der Verfasser componirte nichts dazu, sondern übersetzte nur ehrlich und wahrheitsgetreu in die heutige Musiksprache und Tonschrift, was er in den ältesten Lehrbüchern gefunden hat. Der Verfasser erkennt nur vier authentische und vier plagale Tonarten an und kann im ganzen Alterthume nichts Anderes finden. Er führt sein System auf die Grundsätze des Guido von Arezzo zurück und benutzte als weitere Quellen seiner Lehre 1) den *Cantorinus Romanus*, welcher die älteste gedruckte Chorallehre, die von 1508 bis 1542 in stets vergrösserten und vermehrten Auflagen erschien, und 2) die Chorallehre, die im kleinen römischen Antiphonarium des Augustiner-Ordens enthalten ist. Der Verfasser versichert, dass alle Grundgesetze des Systems in dem Schema der Hand enthalten und angezeigt sind, daher dieselbe auch in einem so grossen Ansehen im Alterthume gestanden. Baverey, Forkel, Kiesewetter u. s. w. sind nach seiner Meinung nicht in den Sinn dieser Urkunde eingedrungen; sie haben vergessen, dass auf der siebenten Tonstufe über das Tongeschlecht entschieden werden muss und dass Guido von Arezzo aus diesem Grunde das System auf das Hexachord gründete, welches im *Cantus durus* (♮) mit einem ganzen, und im *Cantus mollis* (♭) mit einem halben Tone zu überschreiten ist. Diese Geschichtsforscher ignorirten auch den *Cantus naturalis* (*n*), obwohl die Zeichen ♮—♭—*n* deutlich auf der Hand zu sehen sind, die nichts Anderes als die drei alten, geschichtlich bekannten Tongeschlechter vorstellen. Das Hexachord besteht aus sechs Tönen, die höher und tiefer ohne Veränderung des ersten Tongeschlechtes können ausgedrückt werden. Es ist auf die Tongeschlechter gegründet, die auf der siebenten Stufe ihre Entscheidung finden, daher auch das Hexachord nur bedingungsweise überschritten und mit der Octav vereinigt und verbunden werden kann. Es enthält nur einen Halbton, der bei der dritten und vierten Stufe vorkommt, weil der zu einer vollständigen Tonleiter nöthige zweite je nach dem Tongeschlechte zu bestimmen und auf der siebenten Stufe zu realisiren ist. Dem Hexachord sind die Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la* untergelegt, die bekanntlich aus einem Hymnus an den heiligen Johannes stammen und im eilften Jahrhundert von Guido von Arezzo eingeführt wurden, der das Tonreich wie selten ein Mensch durchblickt und aufgefasst hat.

Die praktischen Beispiele, die im Anhang gegeben sind, bezeugen die Art und Weise, wie sich der römische Choral nach den Quellen und Tonsystemen ausprägt. Es werden Opponenten dem Werke nicht fehlen; die gänzliche Verwerfung des ganzen Tones und die vollkommenste Berechtigung des Halbtones steht zu schroff der Anschauung sehr vieler Männer von Wissen gegenüber. Jedenfalls ist aber das Werk ein Beweis stupenden Fleisses und verdient ernstliche Beachtung. Dr. M.

Neuigkeiten aus Paris.

Auf Antrag des Directors der kaiserlichen grossen Oper hat Felicien David in Betracht des materiellen (Cassen-) Erfolgs, so wie der Bedeutung der Oper „Herculanum" vom Ministerium eine Prämie von 5000 Frcs. erhalten.

Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* füllt immer noch allwöchentlich drei bis vier Mal das Haus. — Das Theater im *Palais royal* bereitet eine Parodie unter dem Titel: *La chèvre de Ploërmel* (Die Ziege von Ploërmel). Die berühmte Soubrette dieser kleinen komischen Bühne, Demoiselle Schneider, wird die falsche Dinorah singen.

Der Männergesang des Vereins *Orphéon* macht unter der geschickten Leitung von Charles Gounod wirkliche Fortschritte. Am Sonntag den 21. Mai hielt er eine öffentliche Versammlung im Circus. Auf dem Programm befanden sich unter Anderem: „Der Jäger Abschied" von Mendelssohn, ein Weihnachtslied und „*Près du fleuve étranger*" von Gounod, ein Chor aus der Jaguarita von Halévy, „Ländliches Fest" von Minard, „Der kleine Recrut" von Kücken. — Elwart hat ein *Salut impérial* und

Digitized by Google

ein *Départ pour l'Italie*, Kriegslied für vier Männerstimmen, herausgegeben.

Das Haupt-Rendezvous der müssigen Welt ist jetzt das *Pré Catalan* im Bois de Boulogne. Die Reihe von Equipagen vor demselben ist stets unabsehbar. Nicht nur die Orchestermusik, die dort gemacht wird, sondern hundert andere Dinge ziehen die Leute an: das *Théâtre des fleurs* mit seinem ganz artigen Ballet, die Spielsäle, d. h. wo Kegel, Federball, Billard, Lotterie von Blumen u. s. w. gespielt wird, der Fischteich, wo die künstliche Fisch-Production gezeigt wird, die ihn bevölkert, der photographische Pavillon, wo mehrere Apparate stets in Thätigkeit sind u. s. w. Nimmt man dazu das schöne Wetter und den allerliebsten, mit Blumenkörben, Rosenbüschen und blühenden Sträuchern prangenden Garten und die gute Restauration, so befindet man sich dort ganz vortrefflich und denkt weder an den Po noch an den Kaiser. — Die Geschwister Ferni haben auch zwei Mal dort im *Théâtre des fleurs* gespielt. Der Director des *Pré Catalan* ist ein Herr Ber (Beer).

Im *Cirque de l'Impératrice* lassen sich unter ungeheurem Zulauf zwei americanische Geiger, die Gebrüder Daniel, hören. Es ist wahr, solche Virtuosen sind noch nicht da gewesen. Während der schwierigsten Passagen schiesst der Eine plötzlich Kobolz, während der Andere sich mit der grossen Zehe hinter den Ohren kratzt. Der Enthusiasmus des Publicums ist unbeschreiblich. Man muss allerdings lachen, und noch mehr, wenn man die Bemerkung macht, dass es eigentlich, da die beiden Künstler (?) sehr gut spielen, keine derbere Ironie auf die Hexereien der Virtuosen gibt, als das Spiel und die Gebahrung dieser musicalischen Clowns.

Am 19. Mai fand die General-Versammlung der *Association des Artistes musiciens* Statt. Es ist dies die zweite der von Baron Taylor gegründeten Gesellschaften (die erste war die Gesellschaft der Autoren, von welcher in dem ersten Artikel dieser Nummer die Rede ist). Sie besteht jetzt 17 Jahre, zählt 5000 Mitglieder und hat ausser den jährlichen Beiträgen derselben 22,000 Fr. Renten. Die Beiträge betrugen im Jahre 1858 21,771 Fr. 50 C. Ausserdem fliessen der Gesellschaft ausserordentliche Einnahmen zu durch Veranstaltung von musicalischen Aufführungen zu ihrem Vortheil, durch Geschenke und Vermächtnisse. Unter den Aufführungen nimmt die jährliche Cäcilien-Messe in der Kirche St. Eustache den ersten Platz ein. Dieses Mal hat sie 7000 Fr. eingebracht. In den 17 Jahren ihres Bestehens hat die Gesellschaft 200,000 Fr. an Unterstützungen für alte und verarmte Musiker gegeben. Im Jahre 1858 hat sie gezahlt:

44 Pensionen zu 300 Fr.	11100 Fr.
44 Pensionen zu 180 Fr.	8640 „
Für die Erziehung von vier Waisen	1020 „
	21760 Fr.

Dazu kamen an monatlichen Unterstützungen an die Bedürftigsten oder an Aushülfe bei augenblicklichen Verlegenheiten noch 4082 Fr., so dass im Ganzen 25842 Fr. ausbezahlt worden sind. Darin ist die unentgeltliche Verabreichung von Arzneimitteln nicht in Anschlag gebracht. Ehrenvolle Erwähnung verdient, dass fünf pariser Aerzte umsonst die kranken Mitglieder der Gesellschaft besuchen.

Die feine Coloratursängerin Madame Miolan-Carvalho wird nach London gehen, um auf dem Coventgarden-Theater in Meyerbeer's *Pardon*, dessen Text unter dem Titel *Il Pelerinaggio* (die Wallfahrt) ins Italiänische übersetzt ist, die Dinorah zu singen. Der Componist hat selbst die nöthigen Recitative statt des gesprochenen Dialogs dazu geschrieben. Die Vorstellung soll am 15. Juni Statt finden. — Am 24. Mai hat Mad. Miolan-Carvalho ein Pasticcio aus verschiedenen Opern u. s. w. zu ihrem (vorläufigen) Abschieds-Benefiz gegeben, das ihr 24,000 Fr. eingetragen hat.

Die Gesammt-Einnahme von Theatern, Concerten, Bällen u. s. w. hat im April 329,680 Fr. weniger betragen, als im Monat März.

Im Theater der italiänischen Oper sang Tamberlik zum letzten Male in Verdi's *Trovatore*. Die Vorstellung wurde zum Vortheil der italiänischen Freiwilligen gegeben, allein trotz der doppelten Preise hat sie doch nur 9000 Fr. eingebracht. Mad. Frezzolini bekam nach dem dritten Acte einen Nervenanfall und musste die Scene verlassen.

Die junge Tänzerin Emma Livry ist bei der grossen Oper auf drei Jahre engagirt worden, für 18,000 Fr. im ersten, 24,000 im zweiten, 30,000 im dritten Jahre.

Die Sängerin des Hof-Operntheaters aus Wien, Madame Czillag, hat als Fides im Propheten einen grossen Enthusiasmus erregt. Ausserdem ist sie als Leonore in der Favoritin und als Recha in der Jüdin aufgetreten. Ihre Collegin oder Nebenbuhlerin in Wien, Fräul. Tietjens, zum zweiten Male in London, ist der Stern der italiänischen Oper im Drurylane-Theater.

Der Clavier-Auszug von Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* ist in voriger Woche bei Brandus & Dufour erschienen. Die einzelnen Nummern daraus waren schon am Tage nach der ersten Aufführung zu haben. Ferner ist das Textbuch bei Michel Levy zu kaufen, eben so die *Mise en scène* von Palianti, Regisseur der komischen Oper. Partitur und Orchesterstimmen werden spätestens Ende August fertig. (Wohlan, ihr Herren Theater-Directoren!

Digitized by Google

kauft, kauft! Armer Mozart! Weber! Marschner! wenn es Euch auch so gut geboten worden wäre! Aber Ihr seid selbst daran schuld; Ihr habt es dem Publicum zu gut geboten — und den Verlegern. In diesen Tagen ist z. B. in Köln ein Process gegen zwei Antiquar-Buch- und Musicalienhändler wegen Verkaufs von Nachdruck Schlesinger'scher Verlags-Artikel, Compositionen von C. M. von Weber, rechtskräftig entschieden worden, wonach Herrn Schlesinger in Berlin eine so bedeutende Entschädigungssumme zugesprochen ist, wie sie Weber gewiss nicht als Honorar für seine Compositionen erhalten hat! Die grosse Kluft zwischen rechtmässiger, d. h. würdiger Bezahlung des geistigen Eigenthums und rechtmässigem Schutz desselben, der meistens nur auf Schutz des Verlags hinausläuft, lässt sich freilich durch die Gesetzgebung des Staates nicht ausfüllen!)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das siebente Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wird zu Arnheim an den Tagen des 18, 19. und 20. August Statt finden. Zur Aufführung kommen: Samson von Händel, Bruchstücke aus der Alceste von Gluck (Fräulein Auguste Brenken die Partie der Dalila und Alceste), die Musik zum Drama Lucifer von van Eycken und einige Compositionen von Verhülst, welcher die Aufführungen dirigiren wird.

Ankündigungen.

Neue Musicalien
im Verlage von
JOH. ANDRÉ in OFFENBACH am Main.

1859. Nr. 1.

Pianoforte mit Begleitung.

Brosig, M., Op. 22, 2 Sérénades pour P. et V. ou Vlle. cpl. 25 Ngr.
Wichtl, G., Danses favorites pour Violon et Piano. Cah. I. Différentes Danses. 15 Ngr.

Zwei Pianoforte zu acht Händen.

Rossini, G., Ouverture Tancred, arrangée par P. Horr. 1 Thlr.

Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. van, Op. 27, Nr. 2, Sonate Cis-moll, arrangés par Jules Andre. 25 Ngr.
— — Op. 31, Nr. 2, Sonate D-moll, arr. p. J. André. 1 Thlr. 10 Ngr.
Cramer, H., Op. 14, Le Désir, Pensée romantique, arr. par l'auteur. 10 Ngr.
Kuhe, G., Op. 62, Grande Marche triomphale, arrangée. 15 Ngr.
Mozart, W. A., beliebte Stücke aus seinen Opern, bearbeitet von Horr. Nr. 1. Marsch aus Titus. 5 Ngr.

Pianoforte Solo.

Andre, Ed., Op. 10, 2 Polka. 7½ Ngr.
Cramer, H., Potpourris. Nr. 93. Louisa Miller. 20 Ngr.
Delioux, Ch., Op. 39, Les bohémiens, Morceau de genre. 12½ Ngr.
— — Op. 40, Les Matelots. Scène maritime. 12½ Ngr.
— — Op. 44, 3 Romances sans paroles. Nr. 1. Méditation. 2. Regrets, 3. Chant d'Amour. cpl. 17½ Ngr.
Heller, St., Op. 80, Wanderstunden. 6 Charakterstücke. Nr. 1, 3 à 10 Ngr. Nr. 2, 4, 5, 6 à 7½ Ngr.
Hummel, J. N., Sammlung kleiner Figuren-Uebungen mit Fingersatz. Auszug aus dessen grosser Clavierschule (im Einverständniss mit Herrn C. Haslinger). 25 Ngr.
Hummel, J. N. Op. 124, Fantasina über ein Thema aus Mozart's Figaro. 20 Ngr.
Idé, Ch., Grand Trot. — Etude in Ges-dur, à 10 Ngr.
Jungmann, Alb., Op. 121, Ich denke dein, Melodie. 12½ Ngr.
— — Op. 122, Morgenständchen. 12½ Ngr.
Mozart, W. A., Rondo, C-dur, aus Sonate Nr. 11. 12½ Ngr.
Sutter, Henri, Op. 6, Nocturne in F-dur. 12½ Ngr.
Vass, Ch., Op. 238, Chansons anglaises. Nr. 1. Kathleen Mavourneen (Chanson irlandaise). 15 Ngr.
— — Op. 242. America. Transcript. brill. sur des airs américs. popul. Nr. 1. Hail Columbia. Nr. 2. Yankee doodle. Nr. 3. Star spangled banner, à 15 Ngr.
— — Op. 245, Nouveautés du jour. Nr. 5. Die heimliche Liebe. 15 Ngr.

Gesang-Musik.

Carafa, M., „Sag' 'mal!" „Was denn?" Komisches Duett für Sopran u. Alt (Tenor u. Bariton) mit Pianof. 12½ Ngr.
Genée, Rich., Op. 14, Heitere Lieder für vier Männerstimmen.
Heft I. Nr. 1. Die Sonntags-Jäger. Nr. 2. Die Dorf-Musicanten. Nr. 3. Gelächter. Partitur und Stimmen 25 Ngr. Die Stimmen allein 13 Ngr.
Heft II. Nr. 4. Bibit ille, bibit illa. Nr. 5. Champagner. Partitur und Stimmen 25 Ngr. Stimmen allein 13 Ngr.
Heft III. Nr. 6. Die hübschen Mädchen. Nr. 7. Die Gläser. Partitur und Stimmen 12½ Ngr. St. allein 6½ Ngr.
— — Op. 23, 3 Lieder für vierstimmigen gemischten Chor. Nr. 1. Abendstille. Nr. 2. Frühlingsabend. Nr. 3. Abendfeier in Venedig. Part. u. Stimmen 20 Ngr. St. allein 10 Ngr.
— — Op. 36, Das Fräulein an der Himmelsthür, komisches Lied für Bass mit Pianoforte. 10 Ngr.
Goltermann, G., Op. 29, Schönster Wunsch, für Tenor oder Sopran mit Pianoforte u. Violoncello. 15 Ngr.

Verschiedenes.

Haydn, Jos., 30 ausgewählte Quartetts für 2 Vs., Alto u. Cello. Nr. 11 C. Nr. 12 H-m. Nr. 13 B. Nr. 14 G. Nr. 15 D. Nr. 16 Es. Nr. 17 G. Nr. 18 D-m. à 1 Thlr.
Neumann, E., Op. 35, Windsor-Quadrille f. Orchester. 1 Thlr. 5 Ngr.
Universal-Lexikon der Tonkunst von Bernsdorf. Liefg. 21, 22. à netto 10 Ngr.
Volckmar, Dr. W., Op. 55, 36 kleine leichte Tonstücke für die Orgel. cpl. 25 Ngr.
Wichtl, G., Danses favorites pour un Violon. Cah. I. Différentes Danses. 7½ Ngr.
— — Dasselbe für zwei Violinen. 12½ Ngr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

Apollo pour 2 Violons. Nr. 1. Ouv. la Muette 12½ Ngr. Nr. 2. Airs la Muette 22½ Ngr. Nr. 8. Ouv. Entführung 10 Ngr.
Bellini, Morceau de musique militaire sur la marche favorite de Norma pour Piano à 4 mains avec accompagnement de grand Tambour, Cymbales et Triangle ad libit. 17½ Ngr.
Boisldieu, A., Ouverture Jean de Paris für grosses oder kleines Orchester, à 1 Thlr. 20 Ngr.
Orpheus pour 2 Flûtes. Nr. 6. Ouv. Califs de Bagdad 10 Ngr. Nr. 16. Airs Don Juan. 18 Ngr.
Rossini, G., Ouverture Tancred pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, arrangée par Busch. 18 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 24. **KÖLN, 11. Juni 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Tristan und Isolde. Von Richard Wagner. Von L. B. — Aus Cöthen (Kunstzustände, Sing-Akademie). — — Tages- und Unterhaltungsblatt (Düsseldorf, Aufführung patriotischer Männerchöre, Händel's Samson — Neuwied, Abschieds-Concert von Musik-Director Flügel — Baden-Baden — Hannover, Vermählungen, Zum Weber-Denkmal — Metz, Fräul. Bochkolz-Falconi — Paris — Neapel).

Tristan und Isolde.

Von Richard Wagner*).

Die alte bretonische Sage von Tristan und Isolde gehörte im Mittelalter vom zwölften Jahrhundert an zu den verbreitetsten. Nach Deutschland wurde sie auch schon um 1170 verpflanzt und lebte theils in Volksbüchern in ungebundener Rede, theils in romantisch-epischen Gedichten von Gottfried von Strassburg (1210) und seinen Ergänzern bis auf Immermann fort. Als wirkliches Drama ist sie, so viel uns bekannt, ausser durch Hans Sachs, noch nicht behandelt worden. Den Kern der Sage bildet die Liebe Tristan's zur Isolde, der Gemahlin seines Oheims, des Königs Marke von Cornwallis: — „Es ist eine alte Geschichte, Doch bleibt sie ewig neu" u. s. w. Den Widerstreit zwischen Natur und Sitte lös't die alte Mähr durch einen Zaubertrank, den die beiden Liebenden unbewusst genossen; das Tragische liegt also darin, dass sie unschuldig durch ihre Leidenschaft zu Grunde gehen.

Diese Anschauung stimmt aber mit unserem modernen Gefühle so wenig überein, dass ein Drama, welches darauf gebaut ist und welches die Menschen, die unsere innigste Theilnahme erregen sollen, als willenlose Geschöpfe zeigt, die wir nicht als unseres Gleichen zu erkennen vermögen, keine Sympathieen wecken wird. Lässt nun vollends der Dichter diese unheimliche Entstehung der Liebe nicht im Dunkeln, sondern stellt, wie Wagner es thut, den Genuss des Liebestrankes und die urplötzliche Umwandlung des tödlichen Hasses auf der einen und der ehrfurchtsvollsten Sitte auf der anderen Seite in glühende, maasslose, „übersinnlich sinnliche" Liebe sichtbar auf der Bühne dar, so dürfte es kaum zu hindern sein, dass eine solche Scene allen Ernst aus der Stimmung der Zuschauer verscheuche.

*) Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 1859. Kl. 8. 110 S.

Im ersten Aufzuge zeigt Wagner gleich wieder, wie im Tannhäuser und im Lohengrin, sein grosses Talent als Regisseur und Decorateur. Die Bühne zeigt das Vorderdeck eines Seeschiffes, ein zeltartiges Gemach, das nach dem Hintergrunde zu durch Vorhänge geschlossen ist. Isolde auf einem Ruhebette, „das Gesicht in die Kissen gedrückt"; Brangäne, ihre Vertraute. Das Lied „eines jungen Seemannes erklingt aus der Höhe, wie vom Maste her". Der Matrose sehnt sich nach seinem „irischen Kind" und gibt uns gleich von vorn herein eine Probe von der Schwulst-Poesie und Sprach-Misshandlung, der wir das ganze Gedicht hindurch begegnen, in den zwei Versen:

„Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?"

Das arme Kind! schon die Seufzer verursachen ihr Wehen! Eben so deutsch wäre: „Sind's der Jäger Blasen, die mich rufen?" oder: „Sind's des Busens Sehnen, die nach ihm sich drängen?" — Das Wehen und die Wehen, das Blasen und die Blasen, das Streben und die Streben, das Sehnen und die Sehnen u. s. w. haben bis jetzt sehr verschiedene Bedeutungen gehabt; nun, in der „Zukunft" wird das wohl anders werden.

Isolde fährt auf, verwünscht Cornwall's Strand, den sie nie betreten möchte, und beschwört die Winde, das Schiff zu zertrümmern, in feuriger Rede voll Poesie, welche nur die letzte Pointe: „was auf ihm lebt, den wehenden Athem, den lass' ich euch zum Lohn!" — etwas abschwächt. Auf ihren Ruf nach Luft öffnet Brangäne die Vorhänge im Hintergrunde. Man sieht das ganze Schiff der Länge nach bis zum Hinterdeck am Steuer*) und darüber hinaus das Meer und den Horizont. Um den Mast „Seevolk" gelagert, über „sie" hinaus Ritter und Knappen, etwas von

*) Wagner gebraucht hier und öfter irrthümlich das Wort „Steuerbord", welches bekanntlich die rechte Langseite des Schiffes (vom Steuer aus gesehen) bedeutet, für Hinterdeck am Steuer. Steuerbord in seiner wirklichen Bedeutung würde die ganze Scenirung unmöglich machen.

Digitized by Google

ihnen entfernt Tristan ins Meer blickend, zu seinen Füssen sein Gefährte Kurwenal. Vom Maste her wieder der Gesang des jungen Seemannes. — Vortrefflich in der That! Verdienter Applaus kann diesem scenischen Moment nicht fehlen.

Isolde lässt durch Brangäne Tristan zu sich „befehlen"

„Befehlen liess'
dem Eigenholde (?),
Furcht der Herrin
ich, Isolde."

Tristan: „Ihr gehorsam, | was zu hören, | meldet höfisch | mir die traute Magd?" — Doch lehnt er höflich (oder vielleicht auch höfisch?) ab, wobei wir erfahren, dass er sie als Braut zu seinem Könige Marke geleite. Kurwenal aber wird grob, schickt Brangäne mit den Worten fort:

„Du sag's, und grollten
mir tausend Frau Isolten."

Niemandem wird der trotzige Humor zwischen *Moll* und *Dur*, d und t, hier entgehen, zumal wenn ihn die Musik, wie nach Wagner's System erforderlich, unterstützt! Ausser dieser Abtrumpfung pfeift er ihr noch etwas, d. h. „er singt der zögernd sich Entfernenden mit höchster Stärke" ein Spottlied auf den von Tristan erschlagenen Morold nach, der einst für Isolde in den Kampf ging.

Brangäne kommt wieder nach vorn und schliesst die Vorhänge. Isolde, „dem furchtbarsten Ausbruche nahe", lässt sich und fragt. Jene antwortet: „Mit höf'schen Worten (da haben wir's!) wich er aus." — Nun erzählt Isolde ihr, dass Tristan derselbe sei, der Morold, ihren „Angelobten", erschlagen und dann verwundet in ihre Gewalt gekommen. Das über ihn gezückte „Schwert, das liess ich fallen" — „heilte seine Wunde, dass er gesunde"

„und heim nach Hause kehre —
mit dem Blick mich nicht mehr beschwere." (!)

Darauf habe er ihr Dank und Treue geschworen, aber nachher sie verhöhnt und dem König Marke zur Gattin angepriesen. Die Erzählung umfasst achtzig Verse! — Daher ihr Hass, ihre Qual,

„ungemeint den hehrsten Mann
stets mir nah' zu sehen."

Brangäne stellt ihr die Partie mit König Marke als im Grunde doch sehr annehmlich vor, und was Tristan's befürchtete Kälte betrifft, so gebe es dagegen wohl ein Mittel unter den Tränken, welche Isoldens Mutter, erfahren in Zauberkünsten, ihnen mitgegeben!

Isolde wählt aber aus dem „Schrein", dem Apothekerkästchen, den Todestrank; den will sie Tristan zutrinken und mit ihm sterben. Da das Schiff sich dem Strande nahet, bescheidet sie ihn zu sich, um den „Trank der Sühne" mit ihm zu theilen. Nach einem ziemlich langen, dialektisch gewürzten und mit Wortfügungen, gegen welche ein bekannter hoher Participial-Stil klarer Redefluss ist, verknoteten Zwiegespräch*) über das Vergangene und die jetzt nothwendige Sühne, lässt Isolde, herrisch gebietend, von Brangäne die goldene Schale mit dem Todestrank füllen und reicht sie Tristan. Er trinkt; da er aber nicht todt zusammenfällt, ruft sie: „Betrug auch hier? Mein die Hälfte! Verräther, ich trink' sie dir!"

Hierauf Wagner: „(Sie trinkt. Dann wirft sie die Schale fort. Beide, von Schauer erfasst, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt und heften ihn von Neuem mit steigender Sehnsucht auf einander.) Isolde (mit bebender Stimme): Tristan! — Tristan (überströmend): Isolde! — Sie (an seine Brust sinkend): Treuloser Holder! — Er (mit Gluth sie umfassend): Seligste Frau! (Sie verbleiben in stummer Umarmung.)"**)

Draussen erschallen Trompeten: man ist am Ufer, König Marke nahet. Die Vorhänge werden aufgerissen, das Verdeck ist voll Menschen; hinten ein neuer Prospect: „das Ufer mit einer hohen Felsenburg gekrönt". Die Liebenden, die eben noch ein Duett gesungen mit dem Schluss: „Ach in der Brust | jauchzende Lust! | Isolde! Tristan! | Tristan! Isolde! | Weltenentronnen, | du mir gewonnen!" — fahren auf, Isolde ruft: „Ha! welcher Trank?" — Brangäne (verzweiflungsvoll): „Der Liebestrank." — Isolde sinkt in Ohnmacht, das Schiffsvolk ruft: Heil dem König! Alles geht durch einander, Einige steigen über Bord, Andere legen eine Brücke aus; was wird das geben,

*) Damit man uns nicht der Uebertreibung zeihe, so führen wir Beispiele an, in denen wir die Verse aus Raumersparniss nur durch Striche abtheilen.

Isolde. „Da ich vor ihm stund, | schwieg — da mein Mund, | bannt' — ich meine Hand, | doch, was einst mit Hand | und Mund ich gelobt, | das schwur ich schweigend zu halten." (S. 29.)

„Siech und matt | in meiner Macht, | warum ich dich da nicht schlug, | das sag' dir (sage du, soll aber heissen: sage ich!) mit leichtem Fug: | ich pflag des Wunden, | dass den heil Gesunden | rächend schlüge der Mann, | der Isolden ihn abgewann." (!) (S. 30.)

Tristan (düster). „Des Schweigens Herrin | heisst mich schweigen; | fass' ich, was sie verschwieg, | verschweig' ich, was sie nicht fasst." (S. 32.) (Ja wohl, düster!) U. s. w.

**) Wörtlich, ohne Ab- und Zuthat (S. 35). — „Seligste Frau"?? Beseligende? Undeutsch. Durch mich seligste? Das wäre gar zu arg! Vielleicht ein alterthümlicher Ausdruck für „gnädigste Frau"!!

Digitized by Google

wenn der König aufs Schiff kommt! — Hat nichts zu sagen — „der Vorhang fällt schnell." Es war hohe Zeit!

Im Zwischenact hat sich Alles wieder beruhigt. Isolde ist König Marke's Ehefrau; wir sehen sie mit Brangäne beim zweiten Aufzug im Garten vor ihrem Gemach. Anmuthige Sommernacht. Jagdgetön, das sich entfernt. Es rührt von einem „nächtlichen Jagen" her, auf das der König mit seinem und Tristan's Freunde Melot auszieht.

Tristan harrt auf das Zeichen, das Löschen der Fackel, die am Gartenthor brennt. Brangäne warnt vor Melot's Verrath: „O lass' die warnende Zünde! die Gefahr lass' sie dir zeigen; nur heute lösche sie nicht!" — Vergebens! Isolde's glühende Leidenschaft siegt, sie löscht die Fackel. Brangäne steigt auf eine Warte hinter der Scene.

Tristan „stürzt herein" — „glühende Umarmung". — Der Herzens-Erguss Beider spricht oder singt sich nun bald zweistimmig, bald in den einzelnen Stimmen wechselnd auf einen Text von einundzwanzig Seiten aus, den nichts unterbricht als ein kurzer Warnungsruf Brangänens (hinter der Scene) von dreizehn Zeilen, während dessen den Liebenden „mit zurückgesenkten Häuptern lange, schweigende Umarmung" (auf einer Blumenbank) vorgeschrieben ist!

Diese lange lyrische Scene ist in jeder Hinsicht ungeniessbar und unschön bis zum Hässlichen. Empfindung und Sprache sind erkünstelt und geschraubt, und wo sie das nicht sind, gränzenlos matt und alltäglich; die Altdeutschthümelei widert eben so an, wie die Misshandlung der Sprache verletzt. Die Tändelei mit Antithesen von „Fern" und „Lang", „Nah" und „Weit", von „Tag" und „Nacht", in welchen die Liebe all ihren Witz sieben Seiten lang aufbietet, um den Tag anzuschwärzen und die Nacht zu feiern (die Liebenden nennen sich selbst „Nachtgeweihte"), die Spielerei mit dem „süssen Wörtlein und" („Unsre Liebe, heisst sie nicht Tristan und Isolde?"), die ewigen Spitzfindigkeiten, die an Flachheit und Leere die fadeste Versmacherei der späteren Minnesänger überbieten, die angequälte Ziererei und gesuchte Gedankenkünstelei — alles das ist nicht nur nicht im Stande, den Mangel an Innigkeit des Gefühls und an Phantasie zu ersetzen, sondern stellt ihn erst recht ins grellste Licht. Und das alles tritt uns in einer Form entgegen, die dermaassen fesselos und schlotterig ist, dass sie sich nur durch willkürliche Anwendung des meist trivialen, oft falschen, hier und da bloss durch Assonanz vertretenen Reims von der nüchternsten Prosa unterscheidet. Belege zu allem Gesagten bietet jede Seite. Um derer willen, welche die Kritiker nur nach Für und Wider classificiren, lassen wir Behufs Berufung auf den gesunden Menschenverstand hier einige folgen, die der Leser in die obigen Tadels-Rubriken einreihen mag.

Beide. Bist du mein? Bin ich's? bist du's? Ist es kein Traum? — Seligste Lust! Ohne Gleiche! Ueberreiche! Ungeahnte! Nie gekannte (gekahnte)! Himmelhöchstes Weltentrücken! Mein und dein! Immer ein! Ewig, ewig ein!

Isolde. Wie lange fern! Wie fern so lang'!

Tristan. Wie weit so nah'! So nah' wie weit! — — Der Tag steckt sein Zeichen an der Liebsten Thüre, dass nicht ich zu ihr führe! — — — Liebohen hegt ihn am Haus, steckt mir drohend ihn aus.

Isolde. Hegt' ihn die Liebste am eignen Haus, im eignen Herzen hell und kraus hegt' ihn trotzig einst mein Trauter. War's nicht der Tag, der aus ihm log, als er nach Irland werbend zog?

Tristan. Der Tag, der dich umgliss — — — Was dich umgliss mit hehrer Pracht — — durch Haupt und Scheitel drang mir ein bis in des Herzens tiefsten Schrein — — Was ohne Wiss' und Wahn ich dämmernd dort empfah'n, ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten, von des Tages Schein betroffen lag mir's da schimmernd offen.

Isolde. O eitler Tagesknecht! Getäuscht von ihm, der dich getäuscht, wie musst' ich um dich leiden, den — von seines Gleichen Trug umfangen, dort, wo ihn Liebe heiss umfasste, im tiefsten Herzen hell ich hasete! — — — Der falsche Trank! dem einzig am Tode lag, den gab er wieder dem Tag.

Tristan. Heil dem Trank! — — Von dem Bild scheucht' er des Tages täuschenden Schein, dass nachtsichtig mein Auge wahr es zu sehen tauge! — — — Wer des Todes Nacht liebend erschaut, des Tages Lügen, wie eitler Staub der Sonnen sind sie vor dem zersponnen.

Beide. — Nacht der Liebe, nimm mich auf
in deinen Schooss,
löse von
der Welt mich los!
Verloschen nun | die letzte Leuchte;
was wir dachten, | was uns däuchte,
all' Gedanken, | all' Gemahnen,
heil'ger Dämm'rung | hehres Ahnen
löscht des Wähnens Graus
Welt-erlösend aus. (!!!) — —
Erbleicht die Welt, | die mir der Tag | entgegenstellt, | selbst dann bin ich die Welt. | Liebe-heiligstes Leben, | Wonne-hehrstes Weben, | Nie-Wieder-Erwachens | wahnlos | hold bewusster Wunsch. (Mit zurückgesenkten Häuptern lange schweigende Umarmung Beider!)

Reicht das hin, um vor dem Richterstuhle der Grammatik, Poetik, des gesunden Geschmacks und der Gefühlswahrheit, mit Einem Worte: der Poesie, diejenigen des falschen Zeugnisses und des Meineides gegen die Treue, die sie den ewigen Gesetzen des Schönen geschworen, zu überführen, welche von Wagner's Dichter-Genie und gar von seiner Bedeutung „für die Entwicklungs-Geschichte der deutschen Literatur" prahlen? — Und doch ist dies nur eine Blumenlese aus den ersten dreizehn Seiten! Noch sind beinahe acht Seiten dieses Duetts übrig. Ohne auf Unsinn, wie „namenlos umfangen" — „urheilig Erwarmen" — „endlos ewig ein-bewusst" u. s. w. und auf die fortgesetzte Spielerei mit dem Tage und der Nacht (einer ins Endlose gedehnten Verwässerung der so genann-

[*]

Digitized by Google

ten Taglieder der Minnesänger, und einer Affen-Caricatur von Julia's und Romeo's: „Der Tag ist ja noch fern, Es war die Nachtigall und nicht die Lerche" — Zürne nicht, Geist des grossen Dichters, dass ich dich in solche Umgebung bringe!) — ohne auf alles dieses weiter einzugehen, wollen wir nur noch die wenigen Verse hersetzen, in denen sich das mystisch-dialektische Liebesfaseln gipfelt (S. 62 und 63):

Tristan. Stünd' er vor mir, der mächt'ge Tod, — wie wär' seinen Streichen die Liebe selbst zu erreichen?
Stürb' ich nun ihr,
der so gern ich sterbe,
wie könnte die Liebe
mit mir sterben?
Doch, stürbe nie seine Liebe,
wie stürbe dann Tristan
seiner Liebe?

Isolde. Doch unsre Liebe, | heisst sie nicht Tristan | und — Isolde?
Dies süsse Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb',
zerstört es nicht der Tod?

Tristan. Was stürbe den Tod,
als was uns stört u. s. w.

Isolde. Doch das Wörtlein: und,
wär' es zerstört,
wie anders als
mit Isolde's eignem Leben
wär' Tristan der Tod gegeben?

Doch genug und übergenug! —

Die Ein-bewussten stören der König und Gefolge, von Melot hereingeführt. Isolde schämt sich „unwillkürlich"; Tristan streckt „ebenfalls unwillkürlich" (*sic!*) den Mantel breit vor ihr aus. Marke, eine gute ehrliche Haut, beweis't zuerst dialektisch dem Melot, dass er sich irrt, wenn er meint, sein Rath hätte ihm die Ehre gewahrt, denn die „frei'ste That (!) von Tristan's Treue" habe sein Herz getroffen. Dann erst wendet er sich an Tristan: „Mir — dies? Dies, Tristan, mir?" Darauf hält er ihm eine milde Strafpredigt von vier Seiten, die er mit der Frage schliesst: „Warum mir diese Schmach?"

Tristan, „in dessen Mienen zunehmende Trauer zu lesen" (wirklich?), antwortet sehr poetisch: „O König, das — kann ich dir nicht sagen." Dann fragt er Isolde, ob sie ihm folgen wolle „ins Wunderreich der Nacht,

was, da sie (seine Mutter) mich gebar,
ihr Liebes-Berge war,
als, den im Tode sie empfangen,
im Tod sie liess zum Licht gelangen." (!!)

Isolde sagt Ja, aber mit eben so mystischem Umschweif. Der gute Marke sagt gar nichts, aber Melot fährt auf. Tristan dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, lässt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet nieder. Isolde stürzt sich an seine Brust, Marke hält Melot zurück — der Vorhang fällt schnell."

Der dritte Aufzug zeigt uns den Garten oben auf Tristan's Burg; über die Mauer hin Aussicht nach dem Meere. „Man hört einen sehnsüchtigen Hirtenreigen auf der Schalmei geblasen."

Tristan liegt wie leblos auf einem Ruhebette. Sein treuer Kurwenal — beiläufig gesagt, die einzige charakteristisch gehaltene dramatische Figur im ganzen Drama — hat ihn hieher gebracht und steht neben ihm. Auch hat er „nach der einz'gen Aerztin, die hilft", bereits einen treuen Steuermann abgeschickt. Tristan erwacht; der gute Gefährte müht sich ab, ihn die Heimat erkennen zu lassen, aber Tristan schwärmt in anderen Regionen: „Ich war, wo ich von je gewesen, wohin auf je ich gehe — wo nur ein Wissen uns eigen: göttlich-ewiges Ur-Vergessen!" Der arme „Tag" muss natürlich auch wieder herhalten. — Kurwenal verkündet dem Schwärmenden, dass er nach Isolden gesandt. Das regt ihn auf — aber da die Schalmei des Hirtenknaben immer wieder das traurige Lied bläs't, das Zeichen, das noch kein Schifflein sichtbar ist, so verfällt er wieder in Schwermuth, ja, sogar in Ohnmacht. Doch er erholt sich, der lustige Reigen ertönt, „das Schiff, das Schiff", er ist ausser sich*), Isolde naht — schon ruft sie von aussen: „Tristan! Geliebter!" — Er rafft sich auf: „Wie hör' ich das Licht!" (!) stürzt in ihre Arme und sinkt entseelt zu ihren Füssen nieder.

Diese Scene nimmt im Textbuche 23 Seiten (der Rest des Ganzen noch 11 Seiten) ein. Sie dürfte daher für den Sänger eine sehr schwierige Aufgabe bilden, zumal da Tristan nicht, wie Tannhäuser im letzten Acte, nur im Innern zertrümmert, sondern auch körperlich todeswund ist. Auch bietet dort die Erzählung weit mehr Wechsel und Spannung, als hier der träumerisch-mystische Ausdruck Einer und derselben Empfindung, wiewohl Wagner geschickt genug die Eintönigkeit durch die Klänge des Hirtenreigens und dadurch, dass Kurwenal auf der Warte den Lauf des Schiffes und die Gefahr desselben am Küstenriff beobachtet und schildert, zu mildern gesucht hat.

Isoldens Schmerz bricht aus; der Ausdruck desselben ist von einem Hauch wahrer Empfindung und wirklicher Poesie durchweht. Sie sinkt ohnmächtig über der Leiche zusammen.

„Aus der Tiefe hört man Getümmel und Waffengeklirr." König Marke ist gelandet, dringt herauf, draussen Brangänens, Melot's Stimme. Kurwenal stellt sich im Burg-

*) Und dennoch: „(in wachsender Begeisterung) Die mir Isolde | einzig enthält, | wie wär' Isolde | mir aus der Welt?" — Ist es zu begreifen, einen Todesmatten im letzten seligen Augenblicke noch so sophistisiren zu lassen?!

Digitized by Google

thor (im Hintergrunde) zur Wehr, erschlägt Melot, dringt auf Marke und die Gewaffneten ein, wird verwundet und stirbt an Tristan's Leiche. Brangäne „hat sich seitwärts über die Mauer geschwungen“ (!), müht sich um Isolde, bringt sie zur Besinnung, ruft ihr zu, dass sie dem Könige „das Geheimniss des Trankes“ gestanden, dass er hier sei, ihr zu entsagen, sie mit Tristan zu vermählen! Der gute Marke spricht auch noch einige Worte, die wieder mit seiner Lieblings-Anrede: „Warum, Isolde, warum mir das?“ beginnen. Er fügt sich, nach Wagner's dramaturgischen Grundsätzen, dem Wunder, der Zauberei, aber es ist zu spät. Isolde hört Alles theilnahmlos und haucht ihre Seele unter schwärmerischem Hellsehen aus, das also schliesst:

„In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Athems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewusst —
höchste Lust!“

„Wie verklärt sinkt sie auf Tristan's Leiche. Grosse Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden. Marke segnet die Leichen. Der Vorhang fällt langsam.“

Werfen wir nun einen Rückblick auf das Ganze, so müssen wir in Wagner's Tristan und Isolde das Product eines noch gesteigerten Irrthums über das Wesen der dramatischen Poesie finden. In seinem „fliegenden Holländer“ ist das Motiv zwar auch ein übersinnliches, die Sage von dem so lange auf dem Meere umhertreibenden Verdammten, bis er ein treues Weib findet. Allein erstens hat diese Sage selbst festen Grund und Boden im Volke, und zweitens ist die dramatische Behandlung, wenn auch monoton, doch individuel. Im Tannhäuser haben die übersinnlichen Ideen schon weit mehr die Herrschaft; die Menschen werden nur zu Trägern dieser Ideen, und damit wird schon dem Drama, welches menschlich fühlende und menschlich handelnde Wesen fordert, der Boden entzogen. Wagner hat hier schon einen Schritt weiter in der supranaturalistischen Richtung gethan; er legt mehr Gewicht auf das Tendentiöse und Symbolische, als auf das Thatsächliche der Sage, das durch Handlung anschaulich und dem Gefühle unmittelbar wahrnehmbar wird. Im Lohengrin wird vollends der Triumph des Uebersinnlichen gefeiert; wir können aber unmöglich darin einstimmen, da unser ganzes sittliches Bewusstsein sich gegen das Motiv sträubt, das dieser Dichtung zu Grunde liegt. Dass das Weib ihren Mann nie fragen solle, wer er sei, ist gegen die menschliche Natur und gegen das Sittengesetz zugleich, und das Capitel der Ritter des heiligen Gral auf dem Montsalwatsch kann unser Gefühl, das sich darüber empört, eben so wenig zum Schweigen bringen, als die mystisch-symbolisch-abergläubische Stimmung, die sich Wagner gemacht und zu der er sich als zu etwas seiner Natur Fremdem hinaufgeschraubt hat, eine wahr empfundene oder gar christliche ist.

Und was bringt er uns nun in Tristan und Isolde als Hauptmotiv? Eine menschliche Kraft oder eine menschliche Schwäche? einen menschlichen Willen oder eine menschliche Leidenschaft? überhaupt irgend etwas, worin der frische Puls des wirklichen Lebens schlägt? Nein! Er tischt uns das abgestandene, der Lächerlichkeit verfallene Märchen von einem Liebestrank wieder auf und macht diesen übernatürlichen Zauber zum alleinigen Hebel eines Drama's! Dadurch werden seine Personen für uns nicht Menschen, sondern Marionetten. Woher soll das dramatische Interesse an Personen kommen, die nicht zurechnungsfähig sind? woher unsere Theilnahme für Geschöpfe, die nicht fühlen wie wir, sondern nach einer Arznei fühlen müssen, deren Handeln sich nicht psychologisch aus ihrem Charakter und einzelnen Momenten und gegebenen Verhältnissen entwickelt, sondern einzig und allein einem äusseren übernatürlichen Impuls folgt? für Geschöpfe endlich, deren spitzfindig-empfindelnde Sprache wir nicht verstehen? Von Gedanken ist nirgends die Rede; wir vernehmen nur allgemein gehaltene Empfindungen, die mit sehr wenigen Ausnahmen in den hergebrachten Klingklang abgeblasster Opern-Lyrik auslaufen, oder zu dialektischen Tändeleien und Pointen zugespitzt sind. Was ist aber widriger, als sentimentaler Witz? — Zur Charakteristik der Figuren kommt es gar nicht; nur in der Nebenrolle Kurwenal's wird ein Streben danach sichtbar. Dieser allein ist etwas, ein treuer, roher Kerl. Isolde und Tristan handeln willenlos, folgen einer äusseren zwingenden Macht. Brangäne ist gar nichts; Marke ein gutmüthiger Narr, der aus Respect vor dem Liebestrank (vor dem Wunder!) Fünf gerade sein lässt; Melot ein Statist, der dem Ritter Gelegenheit gibt, in sein Schwert zu rennen, und vom Knappen erschlagen wird, wobei in zwei Auftritten höchstens fünfzig Worte über seine Lippen kommen.

Das ist ein Drama! Denkt man nun vollends daran, dass es die Grundlage eines musicalischen Werkes, einer Oper — selbst neuesten Stils — sein soll, so stehen einem die Haare vor Grauen zu Berge. Wenn Wagner dieses Gedicht nur so in Musik setzt, dass es sich erträglich anhört, so müssen wir ihn für ein musicalisches Genie halten. Vielleicht hat er das einundzwanzig Seiten lange Duett der Liebenden, die Tag- und Nacht-Parallele, nur desswegen gedichtet, um durch dessen Composition zu beweisen,

Digitized by Google

dass er doch fähig sei, einen grossen musicalischen Gedanken festzuhalten und durchzuführen, woran man bekanntlich bis jetzt stark gezweifelt hat.

Wir schliessen mit einigen Betrachtungen Julian Schmidt's in seiner Geschichte der deutschen Literatur (4. Auflage, Bd. 3, S. 194):

„Während Richard Wagner in seinen Mitteln dieselbe Charlatanerie anwendet, wie Meyerbeer, handelt er doch im besten Glauben; er ist ein Fanatiker seiner eigenen Ideen, die ursprünglich nichts weiter ausdrücken, als das Bewusstsein von der Gränze seines eigenen Talentes, und mit unermüdlichem Eifer weiht er alle Kräfte seines Lebens diesem eingebildeten Zwecke. Eine solche Hingebung imponirt uns Deutschen, und wenn in der Propaganda sehr menschliche Motive mitwirken, wenn der cynische Ton der Schule den widerlichsten Eindruck macht, so ist der ursprüngliche Grund doch wohl die Freude über eine concentrirte Willenskraft in einer schlaffen Zeit. Dieses Gefühl ist edel, aber man muss ihm Widerstand leisten, sonst verführt es uns zu den unglaublichsten Thorheiten, zu jenen Thorheiten, die uns schon häufig zum Spott der Welt gemacht haben. Es ist bei Wagner's Schöpfungen um so nothwendiger, da das, was bei ihm Wirkung thut, nicht die Naturkraft ist, die allen Stoff belebt, sondern der matte Strahl eines Jenseits, der nur durch seinen Gegensatz gegen die Erde imponirt. Sowohl seine Poesie wie seine Musik durchzittert jener anspruchsvolle, seltsame Ton, der dem Anscheine nach etwas sehr Spiritualistisches ist, eigentlich aber die gemeine Sinnlichkeit afficirt. Man hat ihn gar zu einem nationalen Dichter machen wollen wegen seiner mittelalterlichen Stoffe, aber die charakteristische Eigenschaft der deutschen Nation beruht auf dem Gemüthe, der Einheit der idealen Anschauung mit dem Gewissen, und in dieser Beziehung sind Wagner's Opern durchaus undeutsch. Seine Sittlichkeit ist eine transscendente, von dem Gemüthe wie von dem Gewissen losgelös't. Seine Motive sind überirdisch, seine Figuren somnambül. Eben so ist seine Musik auf das raffinirteste darauf berechnet, die Nerven zu reizen. Wer sich diesem Reiz unterwirft, wird in eine unklare Stimmung versetzt werden, wie bei geschickt erzählten Gespenstergeschichten; wer aber dem ersten Eindruck widersteht, wird es als eine Entweihung der Kunst empfinden. Wagner spannt die Phantasie gewaltsam an, nicht durch das Medium des Gemüthes und des Gewissens, wie alle grossen Dichter und Componisten, sondern unmittelbar, wie alle Romantiker, Charlatane und Magiker. Die wahre Kunst geht aus dem Können hervor, aus einer von überquellender Realität erfüllten Seele; die falsche Kunst entspringt aus der Reflexion über die Kunst, die nach einer phantastischen Realität sucht, aber statt der leibhaftigen Helena ein Schattenbild umarmt. Und da zwischen der Kunst und dem Leben eine beständige Wechselwirkung Statt findet, so dürfte es zweckmässig sein, die Kunst beständig vor jenem Venusberg einer vom Leben getrennten Schattenwelt zu warnen, welcher die Nerven abspannt, das Blut krankhaft reizt und die Einbildungskraft mit Hirngespinnsten so übersättigt, dass sie zuletzt in matter, hoffnungsloser Blasirtheit endigt." L. B.

Aus Cöthen.

Es ist für jeden Verehrer der Kunst von Interesse, zu erfahren, wo und wie die Kunst besonders gepflegt wird, und an welcher Stelle sie ein neues, fröhliches Blüthenreis getrieben hat. In dieser Beziehung ist es denn wohl auch an der Zeit, über die cöthener Sing-Akademie ein Wort zu reden, die nun bereits seit vier Jahren von ihrem Dasein in hiesiger Stadt wie in der Umgegend so mehrfache als auch erfreuliche Beweise gegeben hat.

Der Dirigent der gegenwärtigen cöthener Sing-Akademie, Herr Rudolf Magnus, im Frühjahr 1855 nach Cöthen kommend, wurde demnächst vom hiesigen Herrn Dr. Lutze aufgefordert, in dessen Behausung ein Chorgesang-Quartett einzurichten. Es traten dieser neuen Gelegenheit für Gesang bald mehr männliche und weibliche Theilnehmer zu, um so eher, da der Dirigent ausser einem hohen Grade musicalischer Befähigung für die Direction auch einen besonderen Eifer für diesen edlen Zweig der Tonkunst an den Tag legte. Es währte nicht lange, dass auch bereits einige glückliche Versuche mit Solo- und Chorgesang aus Opern gemacht wurden, da der Genannte auch für den ersteren mit gutem Erfolg männliche und weibliche Stimmen bildete. Da das weibliche Personal sich vergrösserte, so wurde ausser der gewöhnlichen wöchentlichen Vorübung zum nächsten allgemeinen Chorgesange auch noch eine wirkliche Elementar-Unterrichtsstunde gehalten. Auf diesem sicheren Wege fortschreitend, konnte es dem thätigen Dirigenten auch bald möglich werden, mit der ihm eng angeschlossenen Sängerschar an grössere, namhafte Werke zu gehen. So wurden unter Clavier-Begleitung gesungen: Mozart, I. Act der Zauberflöte, das 2. Finale aus Titus; Weber, 1. Finale aus Euryanthe, Tenor-Solo mit Chor aus Oberon. — Ausserdem Mozart's *Requiem*; Händel's Ode am Cäcilien-Tag, Messias; Mendelssohn's Walpurgisnacht und Paulus; Haydn's Jahreszeiten. Mit Orchester: Haydn's Schöpfung, Händel's Samson und Seb. Bach's Passion, in welcher die Akademie bei einer zweimaligen Aufführung in Dessau den zweiten Chor zu singen hatte. Ausserdem fanden in Cöthen und der Umgegend kirchliche Concerte Statt, in welchen ausser kirchlichen Gesangsachen auch noch Orgel-Vorträge vom Diri-

Digitized by Google

genten gegeben wurden, in denen er eine besondere technische Gewandtheit, so wie eine reiche Phantasie zeigte. Im Jahre 1858 constituirte sich der Sing-Verein gesetzlich unter dem Namen „Sing-Akademie". Das Streben des Herrn Magnus war nun zunächst hauptsächlich dahin gerichtet, die Poesie des einfachen Volksliedes im Chorgesange besonders hervorzuheben und durch kunstgemässen, resp. seelischen Vortrag Sängern und Zuhörern zur klarsten Anschauung zu bringen. Dies wurde auch in mehreren öffentlichen Concerten wirklich empfunden, z. B. wo nach irgend einem der Mendelssohn'schen vierstimmigen Lieder (sämmtlich von der Akademie gesungen) der Beifall des Publicums sich diesmal nicht auf die gewöhnliche laute Weise durch Klatschen, sondern mehr durch ein fast unmerkliches Flüstern, durch ein leises Anfathmen zu erkennen gab, indem das lauschende Ohr sich endlich aus dem süssen Zauberkreise der Tonkunst wieder in die allgemeine Wirklichkeit entrückt fühlte. Obgleich nun auch die allgemeine Stimme des Publicums über die künstlerischen Leistungen der Akademie nicht anders als der Anerkennung und des Lobes voll ist, so steht dennoch ein anderer Theil des Publicums entgegen, entweder 1) aus einer Art von Geringschätzung gegen derartigen Gesang überhaupt, dem man vielleicht eine mehr sinnlich in die Ohren fallende, lärmende Instrumentalmusik vorzieht, oder 2) aus persönlichen Rücksichten Partei nehmend gegen das anerkannt Bessere, eben weil es das Bessere ist und weil eben durch dasselbe die Leistungen eines anderen „Gesang-Vereins" (*lucus a non lucendo*) etwas mehr in Schatten, oder auch, umgekehrt gesagt: ins Licht treten. Es hat denn auch sonach — obgleich hier in Cöthen vier bis fünf Männer-Gesangvereine ganz friedlich neben einander bestehen — von einer Seite her nicht an wiederholten Bestrebungen gefehlt, der öffentlichen Wirksamkeit der Akademie in den Weg zu treten. Noch erhoben sich von der Gegenpartei Stimmen gegen Herrn Magnus als Ausländer, der die Befugniss nicht hätte, die Kunst hier öffentlich zu treiben. Was würde aber, wäre hierauf zu antworten, aus einem so genannten Zunftwesen in der Kunst wohl Anderes hervorgehen können, als der offenbare Tod derselben?

An der Sing-Akademie ist es nun schliesslich, die so erfolgreichen Kunstbestrebungen ihres uneigennützigen Dirigenten mit gebührendstem Danke anzuerkennen, zugleich nicht ohne einige Wehmuth in die Zukunft hinausblickend, wo derselbe wirklich ins Ausland gegangen sein und unsere gute Stadt Cöthen in der Kunst verwais't zurückgelassen haben wird, auf welchen beklagenswerthen Zustand bereits auch ein anderer Referent wiederholt hinzudeuten Veranlassung genommen hat.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Düsseldorf, 6. Juni. Gestern Nachmittags fand in der Geisler'schen Tonhalle unter Leitung des Herrn Musik-Directors Knappe eine „Aufführung patriotischer Männerchöre" Statt, zu der sich die düsseldorfer Gesangvereine mit dem Männer-Gesangverein von Neuss, den Liedertafeln von Crefeld, Gladbach, Duisburg, dem Sängerbunde von Hilden und anderen vereinigt hatten. Im Ganzen mochte ein imposanter Chor von 150 Sängern beisammen sein. Nach einem einleitenden Choral: „Der alte Gott, der lebet noch", und Klein's Motette: „Hoch thut euch auf" — folgten verschiedene, meist bekannte und der Tendenz des Concertes angemessene Lieder, so unter anderen das Vaterlandslied von Kücken, Rheinlied von Wayaffe, Kriegslied von Knappe, Körner's Schwertlied von Weber. Als neu wurde uns der Rheingruss, eine frische, lebendige Composition unseres Tausch, geboten, die, mit verdientem Beifall allerdings aufgenommen, bei mehr Präcision im Vortrage doch noch kräftiger hätte durchschlagen müssen. Besonders gut gelang die Wacht am Rhein von Wilhelm; mit dem kernigen Schluss: „Fest steht und treu die Wacht am Rhein!" machte sie einen mächtigen Eindruck auf die zahlreiche Zuhörerschaft und wurde stürmisch *da capo* verlangt. Völlig misslungen war leider das Schlusslied, Mendelssohn's herrlicher Festgesang an die Künstler; anstatt mit so kläglicher Instrumental-Begleitung sich zu begnügen, hätte man besser gethan, sie ganz fort zu lassen. Im Allgemeinen fehlte es den Chören an gehöriger Durchbildung der einzelnen Stimmen, weshalb denn auch eine künstlerisch befriedigende Wirkung wohl nicht erzielt werden konnte.

Wenn ich Ihnen nun noch mittheile, dass wir am Samstag Abends (4. Juni) Händel's Samson im Instrumentalmusik-Verein (unter gefälliger Mitwirkung des Gesangmusik-Vereins) zu hören bekamen, sollten Sie da nicht meinen, wir hätten zum Ersatz für den Ausfall eines Besseren ganz unter uns das Musikfest im Kleinen und zugleich des grossen Meisters Gedächtniss gefeiert?! Doch da die Aufführung durchaus keinen öffentlichen Charakter trug — wenngleich ein zahlreiches und gewähltes Publicum sich eingefunden hatte —, so gebührt es uns nicht, darüber zu kritisiren. Bemerken wir nur, dass die Chöre nichts zu wünschen übrig liessen; sie waren, zu einem höheren Zwecke bestimmt, mit vielem Fleisse einstudirt, und gelangen namentlich der fugirte Chor der Israeliten im ersten Theile und die Schlusschöre des zweiten und dritten Theils ganz vorzüglich. „Laut schallte der Stimmen voller Chor", dass es ringsum die weiten Räume der Tonhalle erfüllte und wohl bei jedem Anwesenden den Eindruck der Unvergänglichkeit solcher Gesänge lebhaft aufs Neue erweckte und verstärkte.

Es sind nun im August gerade hundert Jahre, seit die sterbliche Hülle des unsterblichen Händel in der Westminster-Abtei dem Standbilde Shakespeare's gegenüber beigesetzt wurde. Seine Sonaten, seine Opern sind längst verklungen — aber so lange überhaupt noch eine Saite geführt, ein Instrument angehaucht wird, so lange werden noch seine Oratorien, mit deren Tönen er, wie Herder sich äussert, den Cherub selbst vom Himmel hätte herabzwingen mögen, die Herzen aller Hörer tief erschüttern und hoch erheben! —*l*—

Neuwied. Mittwoch, 2ten Mai, fand das Abschieds-Concert des Herrn Musik-Directors Flügel im Saale des „Alten Riesen" Statt. Der Concertgeber trug vor seine Pianoforte-Sonate Nr. 3, *B-dur*, Mendelssohn zugeeignet, und eine grosse Sonate von Beethoven. Der Flügel'sche Verein sang den Chor aus der Schöpfung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", und den „Bergmannsgruss", Gedicht von M. Döring, melodramatisch in Musik gesetzt für Solo- und Chorstimmen mit Pianoforte-Begleitung von A. F. Anacker. Fräulein Nanny Becker aus Coblenz unterstützte das Concert durch Gesang-Vorträge, und ein tüchtiger Dilettant trug ein Violin-Concert von Rode vor. — Unsere Stadt verliert in Herrn Flügel die

Digitized by Google

Hauptstütze, wo nicht die einzige, des künstlerischen Aufschwungs der Musik.

Baden-Baden. Herr Benazet, der Kaiser der französischen Spielpächter in Deutschland, hat verweigert, die treffliche Sängerin Mad. Miolan-Carvalho in Paris von ihrem Contract für die ersten vierzehn Tage des August zu entbinden, während welcher sie die Hauptrolle in einer neuen für Herrn Benazet von Gounod componirten Oper zu singen übernommen hat. Herr Benaset, so nahe dem Sitze des deutschen Bundestages, gibt uns damit eine Bürgschaft des Friedens, wenigstens zwischen Baden und Frankreich!

Hannover. Am 31. Mai hat hier die Vermählung der k. Hof-Schauspielerin Marie Sechach mit dem k. Hof-Opernsänger Niemann, und die der Sängerin Fischer-Nimbs mit dem Schauspieler Michaelis Statt gefunden.

Am Donnerstag den 26. Mai wurde zum Besten des Denkmals von C. M. von Weber in Dresden hier dessen Oper „Oberon" gegeben. Auf dem Theaterzettel steht: „Im dritten Aufzuge *La Séduction*, von den Damen Kobler, Grantzow und dem *Corps de Ballet*." Diese französischen Flicke auf einem deutschen Mantel passen schlecht zu dem kriegerischen Antrage von Hannover beim Bundestage!

Fräulein Bochholz-Falconi hat in Metz mit ungeheurem Beifall gesungen; sie trug (im Theater) die grosse Arie der Vitellia aus Titus, die brillanten Variationen von Hummel und aus Meyerbeer's neuer Oper den Schatten-Walzer der Dinorah vor. Der Applaus war so, wie man ihn noch nie in Metz erlebt hatte. Das Orchester brachte der Sängerin an demselben Abende ein Ständchen. Sie wird auch in der Rolle der Fides dort auftreten.

In Paris hat man in voriger Woche in der grossen Oper den Versuch gemacht, Verdi's „Sicilianische Vesper" wieder in Scene zu setzen, aber ohne Glück. Die Ausstellung (1855) und Sophie Cruvelli fehlen, welche die beiden Hebel des ersten Erfolgs waren, dessen kurze Dauer unser Correspondent schon damals voraussagte. Wie curios überhaupt, dass man jetzt eine Oper wieder hervorholt, in welcher der glühendste Hass der Italiäner gegen die Franzosen sich ausspricht, eine österreichische Herzogin die Verschwörung schürt und leitet, und Procida am Schlusse beim allgemeinen Morden der Franzosen ausruft: *Frappez toujours! Dieu choisira les siens!* —

Sivori hat in Italien, namentlich in Neapel, eine Reihe von glänzenden Concerten gegeben. Er hat aber jetzt wieder den Aufenthalt in Paris vorgezogen.

Hector Berlios erzählt in seinem Buche: „*Les Grotesques de la Musique*", welches eine Menge von musicalischen Anekdoten enthält: Als noch ganz junger, angehender Musiker wurde ich von den Mitgliedern einer philharmonischen Liebhaber-Gesellschaft gebeten, ihr Orchester-Director zu sein. Ihr Orchester musste wohl elend sein, und war es in der That. Der Gedanke aber, mich in der Direction instrumentaler Massen zu üben und auf diese Art *in anima vili* zu experimentiren, bestimmte mich zur Annahme. Als der Tag der Probe gekommen war, verfüge ich mich in ihr Local und finde daselbst bei sechszig Concertirende, die mit dem den Liebhaber-Orchestern eigenen einschneidenden Getöse stimmten. Es war eine Sinfonie in *D* von Gyrowetz aufgelegt. Ich ergebe mich, wir beginnen. Ich vernehme gräuliche Misstöne der Clarinette. Ich unterbreche das Orchester und wende mich an die Clarinettisten mit den Worten: „Sie haben gewiss, meine Herren, ein Stück mit dem anderen verwechselt, wir spielen in *D*, und Sie blasen in *F*!" — „Nein, mein Herr, das ist die bezeichnete Sinfonie!" — „Beginnen wir nochmals!" — Neue Misstöne, neue Unterbrechung. „Aber das ist ganz unmöglich; lassen Sie mich Ihre Stimme sehen! Ihre Stimme hat allerdings die Note *f*, aber für *A*-Clarinetten, klingt also *d*. Sie haben sich im Instrumente vergriffen." — „Mein Herr, wir haben nur *C*-Clarinette." — „Nun denn, so transponiren Sie um die kleine Terz." — „Wir können nicht transponiren." — „So schweigen Sie denn ganz!" — „Oho! auch wir sind Mitglieder der Gesellschaft, und wir haben das Recht, zu spielen, wie alle anderen!" Bei diesen unglaublichen Worten liess ich den Tactirstab sinken, machte mich, als trüge mich der Teufel davon, aus dem Staube und habe diese Philharmoniker nie wieder gesehen.

Ankündigungen.

In meinem Verlage ist so eben mit Eigenthumsrecht für Deutschland und die Schweiz erschienen:

Gesangs-ABC.

Vorbereitende Methode

zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten

von

H. Panofka.

Pr. 25 Ngr. netto.

Die Zweckmässigkeit dieses Werkes wurde von den kaiserlichen Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt, so wie von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich, den Herren Fetis und Daussoigne-Mehul, welche dasselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

Winterthur, Mai 1859. **J. Rieter-Biedermann.**

Warnung.

Die Unterzeichneten haben längere Zeit hindurch dem Unfug der Verbreitung von Nachdrucken ihres Musicalien-Verlags, namentlich der Werke Beethoven's, C. M. von Weber's u. A., in so fern mit Nachsicht zugesehen, als sie nur die Nachdrucker selbst, nicht die Sortimentshändler, welche sich mit dem Vertriebe der Nachdruck-Ausgaben befassten, in Anspruch genommen haben. In neuerer Zeit ist aber der Verkauf von Nachdruck-Ausgaben in so grossem Maassstabe und zu so grossem Schaden der Verlagsberechtigten betrieben worden, dass jene Nachsicht nicht länger Statt finden kann. Die Unterzeichneten warnen daher hiedurch öffentlich vor der Fortsetzung solchen Gebahrens, indem sie zugleich auf die unausbleiblichen Folgen hinweisen, welche die Nichtbeachtung dieser Warnung haben würde.

Leipzig, den 26. Mai 1859.

Breitkopf & Härtel.
Friedrich Hofmeister.
C. F. Peters.
B. Schott's Söhne aus Mainz.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 25. **KÖLN, 18. Juni 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Wagner und Liszt, Gegensätze. — Aus Prag (Aufführungen des Conservatoriums). — Das Erinnerungsfest an Händel in London (Musik-Aufführungen während des Festes). — Literarische Anzeigen (Vorschläge zu einer gründlichen Reform in der Musik — Allgemeine Musiklehre). Von L. — Tages- und Unterhaltungsblatt (M.-Gladbach, Concerte — Gera, Schluss der Saison — Weimar, Neue Oper von J. Rietz — München, Idomeneo — C. M. v. Weber's hinterlassene Werke — Wien).

Wagner und Liszt, Gegensätze.

Die Wagner-Literatur hat durch eine kleine Schrift von Dr. Friedrich Meyer in Thorn*) einen Zuwachs erhalten, der gerade nicht neue Gesichtspunkte der Auffassung der „brennenden Frage" enthält, worauf der Verfasser auch keine Ansprüche macht, aber trotzdem Anerkennung und Empfehlung verdient, da er nicht bloss eine fleissige, auf wirkliches Studium der Schriften, Opern-Dichtungen und Compositionen Wagner's begründete Zusammenstellung zu vollständiger Orientirung jedes gebildeten Lesers über Wagner enthält, sondern auch ein aus redlichem Bestreben, ihm allseitig gerecht zu werden, hervorgehendes Urtheil über sein Wollen und Können. Wenn der Verfasser im Vorworte meint, dass Wagner zu einseitig bloss in der specifisch musicalischen Tagespresse, und namentlich von seinen Gegnern zu viel von der specifisch musicalischen Seite, besprochen worden wäre, so müssen wir, wenigstens was die Niederrheinische Musik-Zeitung betrifft, uns gegen diesen Vorwurf verwahren. Wahr ist es allerdings, dass die philosophisch-phantastischen Lobpreisungen seiner Kunstwerke durch seine Freunde, welche das Haupt-Element eines dramatisch-musicalischen Werkes, die Musik, so gut wie gar nicht berührten und den musicalischen Werth seiner Opern aus allem Möglichen, nur nicht aus der musicalischen Aesthetik, herauszuerklären suchten, nothwendig eine Reaction der Musiker hervorriefen, die ihre volle Berechtigung hatte und um so eindringlicher wirkte, je mehr Handhaben und Waffen ihr Wagner's Musik darbot. Wir haben jedoch, und viele Andere mit uns, Wagner stets in seinem ganzen Wesen aufgefasst. Wir haben niemals einseitig den Maassstab der ausschliesslich musicalischen Kritik an seine Leistungen gelegt, vielmehr in unseren Beurtheilungen des Tannhäuser und Lohengrin u. s. w. stets sein System (also seine „ästhetisch-theoretische" Seite) und seine Dichtungen (seine „dichterische" Seite) nicht nur berücksichtigt, sondern als seine Musik erzeugend und mit ihr verwachsen betrachtet. Noch in der vorigen Nummer (24) haben wir ja dem Dichter Wagner durch Besprechung seines neuesten Productes „Tristan und Isolde" einen ausführlichen Artikel gewidmet.

Der Verfasser stellt Wagner als „Romantiker *par excellence*" dar, und zwar in allen drei Beziehungen seiner Thätigkeit, als Aesthetiker, Dichter und Musiker, vorherrschend jedoch als Dichter, anknüpfend an die Romantiker in der deutschen Literatur. Diese Ansicht giht ihm auch den „Schlüssel zur Erklärung der tiefen Kluft, welche zwischen seinen Kunstwerken und seinen Kunstanschauungen liegt; denn dieses Missverhältniss zwischen Denken und Thun, zwischen Wollen und Können ist eine charakteristische Eigenschaft der specifischen Romantik". (S. V. und S. 64 ff.)

Mehr, als bisher geschehen, betont der Verfasser mit Recht Marschner's Einfluss auf Wagner (S. 22, 33 und besonders S. 50). An dieser zuletzt angeführten Stelle sagt er: „Aber auch in der feinen und sinnigen Forderung, dass im Einzelnen die Melodie aus der Melodie des Wortverses, d. h. aus ihren Hebungen und Senkungen des Tones gleichsam unwillkürlich hervorwachsen müsse, ist Wagner nicht neu. Von Gluck und Mozart müssen wir hier schweigen, da Ersterer französische, Letzterer fast nur italiänische Texte componirte. Aber Beethoven's „Fidelio" ist hier zu nennen, und besonders Marschner. In diesem Punkte, welcher so Viele besticht, die mit poetischem Sinn an die Oper gehen und poetische Ansprüche auch an das Einzelne in ihr machen, ist Marschner Wagner's Vorbild. Mir scheint das bis jetzt lange nicht in gebührendem Maasse beachtet, obwohl bei einem tiefer gehenden Vertrautsein

*) Richard Wagner und seine Stellung zur Vergangenheit und „Zukunft". Eine literär- und musik-historische Studie. Thorn, 1859, bei Ernst Lambeck. VI und 76 S. 8.

Digitized by Google

mit Marschner die Sache klar in die Augen springt. Man sehe einmal darauf z. B. den ganzen „Heiling“ bis in die feinste Einzelheit durch, und man wird finden, wie leicht er sich vortragen lässt, wenn der Sänger sich in den Charakter, die Situation und die Stimmung der betreffenden Rolle vertieft hat. Die Melodie schmiegt sich häufig der Rede auf das engste an. Die Feinheit des Ausdrucks im Einzelnen, wie sie beispielsweise in der Introduction und dem unübertrefflichen Terzett Nr. 4 (Nun gut, so lass' uns gehen) sich findet, ist von Wagner auch in den besten Stellen seiner Opern (z. B. dem ersten Acte des Lohengrin) nicht übertroffen. Nun kommt aber noch hinzu, dass im Lohengrin der rhetorische Charakter bei allen Personen mehr oder weniger vorherrscht, während die Mannigfaltigkeit der einzelnen Figuren im „Heiling“ viel grösser ist, und nicht eine wie die andere, sondern jede in ihrem Charakter sich ausdrückt, musicalisch spricht.“

Bei Gelegenheit des Tadels des romantischen Schwulstes des Tannhäuser-Textes bemerkt Dr. Meyer:

„Ich weiss sehr wohl, dass Wagner dieses getrennte Betrachten des Textes nicht gestattet. Er würde das eine „„anatomische““ Zerlegung des Kunstwerkes nennen. Ja, er legt Gewicht darauf, dass das Kunstwerk in seiner sinnlichen Erscheinung in der Weise der „„Ueberraschung““ wirken müsse (Drei Operndichtungen u. s. w., S. 87). Er erzählt von einem „„geistreichen Berichterstatter““, der während der Aufführung des Lohengrin keinen Anlass zur Kritik erhielt, wohl aber nachher, und sagt dann triumphirend, der „„wirkliche Künstler““ habe ihn eben ganz verstehen können, der „„kritische Mensch““ nicht! (Ebend. S. 111.) Das ist zu charakteristisch, um übergangen zu werden. Sollte wirklich die „„überraschende““ Wirkung des Moments das Wahre sein? Dass „„Ueberraschung““ wirkt, ist gewiss; aber diese Wirkung ist eine einmalige und wohnt also eigentlich dem Werke als etwas Inneres, Bleibendes, wenn ich so sagen darf: Unsterbliches, nicht bei. Mag die Kraft dieser Sorte von Wirkung die grösste sein, in ihrem Wesen ist sie die äusserlichste und nicht die edelste. Was thut denn Meyerbeer im Princip Schlimmeres? Wer hat denn nicht im Theater die stärksten Eindrücke empfangen, und wer hat nicht bei ruhigerem Blute, bei mehrmaliger Wiederholung erkannt, dass er verblendet war? Vollends bei der Musik, die nicht bloss ästhetisch, sondern so leicht auch „„pathologisch““ wirkt, ist Niemand, auch ein „„wirklicher Künstler““ nicht, vor einem solchen Irrthum sicher. Nie ist der „„Effect““ in des Wortes schlimmster und für den guten Geschmack gefährlichster Bedeutung hinter feineren, sophistischeren Gedanken und geistreicheren Worten verhüllt worden.“

Wir müssen in Bezug auf anderes Interessantes den Leser auf die kleine Schrift selbst verweisen und führen nur noch das Endergebniss an, zu welchem der Verfasser Seite 65 kommt:

„Aus dem Gesagten scheint hervorzugehen, zunächst, dass, wenn es richtig ist, dass Wagner eine in der Literatur wie in der Musik längst vorhandene Richtung zum Abschluss bringt, er unmöglich die Stellung eines Reformators der Oper oder des musicalischen Drama's einnehmen kann. Ein Reformator ist nur der, der unmittelbar seiner Zeit und der nächstliegenden (nicht der fernen) Zukunft thatsächlich durch seine Werke einen neuen Geist einhaucht. Das hat Wagner aber nicht gethan. Dass, wie Brendel sagt, Wagner's Opern aus einer neuen Kunst-Anschauung hervorgegangen, kann nimmermehr zugegeben werden. Seine Opern sind zwar bedeutende Kunstleistungen, und er hat auch eine angeblich neue Kunst-Anschauung der Welt vorgetragen; aber aus der letzteren sind die ersteren nicht, aus der letzteren ist bis jetzt überhaupt gar nichts hervorgegangen. Bei Gluck liegt die Sache ganz anders. Nicht jene Vorrede zur „Alceste“ macht ihn zum Reformator, sondern die „Alceste“ selbst und seine übrigen grossen Werke, in welchen seine einfachen Gedanken sofort Leben gewonnen. Ob aus Wagner's Kunst-Anschauung, so weit sie nicht Altes lediglich wiederholt, eine künstlerische That hervorgehen wird und kann, wird die Folge erst zu beweisen haben. Die Erfahrung lässt die Erfolge solcher philosophisch-ästhetischen Streifzüge in den Aether sehr zweifelhaft erscheinen.“

Vorzüglich beachtenswerth ist aber der Schluss des Schriftchens, der uns zu der Ueberschrift dieses Artikels Veranlassung gegeben hat, und aus welchem wir die Hauptpunkte zu Veranlassung näherer Einsicht mittheilen.

„Die enge Verbindung (heisst es S. 68), in welcher die Namen Wagner und Liszt genannt zu werden pflegen, denen dann noch meistens Berlioz hinzugesellt wird, zeugt davon, dass man die Gegensätze zwischen Wagner und den letzteren beiden doch lange nicht gehörig würdigt. Wagner selbst hat sich über Berlioz so deutlich und mit einer so scharfen Kritik ausgesprochen, dass in Bezug auf diesen eigentlich nichts Schlimmeres gesagt ist*). Obwohl er ihm „„ungewöhnliche musicalische Intelligenz““ zugesteht, so meint er doch, dass er „„als Künstler in der Mechanik untergegangen, als übernatürlicher phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versunken sei.““ Er stellt ihn als „„warnendes Beispiel““, als eine „„tief bedauernswürdige Erscheinung hin, da er noch heute von künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo

*) „Oper und Drama“, I. S. 122—126.

Digitized by Google

er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt.“ “

„Liszt ist als Instrumental-Componist für das Orchester erst nach dem Erscheinen der Wagner'schen Schriften aufgetreten, und darum kann sich in diesen begreiflicher Weise nichts über ihn direct finden. Wohl aber verdammt Wagner ganz im Allgemeinen diejenige Richtung, welche Liszt in seinen Instrumental-Compositionen eingeschlagen hat.

„Von vorn herein leuchtet ein, dass Wagner, eben so wie jede andere Kunst in ihrer Besonderung, so auch die reine, absolute Musik von seinem Standpunkte aus verwirft. Das Höchste, meint er, könne die Musik doch nur in Gemeinschaft mit den anderen Künsten, zunächst in Gemeinschaft mit der Dichtung leisten. Denn was in der musicalischen Sprache auszudrücken sei, seien einzig „ „Gefühle und Empfindungen, d. h. der von unserer zum reinen Verstandes-Organ gewordenen Wortsprache abgelös'te Gefühls-Inhalt der reinmenschlichen Sprache überhaupt.“ “ Was sie eben darum nicht ausdrücken könne, das sei die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung; das Vermögen zur Bezeichnung des Individuellen erlange sie erst durch die Vermählung mit der Wortsprache*). Ohne diese Verbindung entbehre das Werk des absoluten Musikers jeder dichterischen Absicht. Denn wenn auch der Componist sich bei einem Thema etwas gedacht habe, so verstände dies doch Niemand, höchstens der, dem er das, was er sich gedacht, in nüchternen Worten mitgetheilt**). — — Der absolute Musiker habe das Gefühl vollständig angeregt und aufgeregt, aber ohne es zu bestimmen und ohne gerade in dieser vollsten Aufregung ihm Beruhigung zuzuführen; denn der Verstand habe den Inhalt des Ausgedrückten vergeblich gesucht. Um nun „ „vor diesem zwecklos erregten Gefühle sich zu entschuldigen“ “, habe der Musiker seinem Werke einen Titel, ein Programm gegeben***).

„ „Das Vorgeben der musicalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäss alle die musicalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fesselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten“ “ ****).

„Diese Worte enthalten in schärfster, schneidendster Weise eine Kritik der ganzen Liszt'schen Programm-Musik. Denn das Wesen derselben soll eben die Verbindung des Instrumental-Werkes mit einem darüber schwebenden dichterischen Gedanken sein, der nicht etwa den Componisten bloss angeregt und ihm beim Schaffen seiner Phantasie vorgeschwebt hat, sondern als ein Fertiges, Abgeschlossenes, Bewusstes und mit Bewusstsein Gewolltes von ihm als Ausgangspunkt seiner ganzen Thätigkeit hingestellt ist, so jedoch, dass dieser Gedanke durch die Musik allein nicht zum Verständniss gebracht werden soll, weil dieses nicht möglich ist, sondern durch ein Programm, durch eine vorher von dem Hörer zu lesende Erklärung demselben einfach dargereicht, behändigt wird*).

„Es kommt uns hier nur darauf an, zu constatiren, dass in vielen Stellen der Wagner'schen Schriften, ganz besonders in der eben mitgetheilten, das absoluteste Verdammungs-Urtheil über Liszt enthalten ist, welches irgend Jemand über ihn aussprechen kann und ausgesprochen hat. Und dieses Verdammungs-Urtheil steht auch mit Wagner's Ansichten im innigsten Zusammenhange. Es ist völlig consequent, wenn er ein Programm, eine derartige Erinnerung des Hörers an das, was er sich denken solle, für ungenügend erklärt; wenn er im Gegensatze dazu behauptet, dass, wenn ein musicalisches Motiv auf uns einen bestimmten Eindruck machen solle, die darin ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande kund gegeben werden müsse, und wenn er damit schliesst, dass dies nur im Drama möglich sei.

„Es liegt hier der Widerspruch zwischen Wagner und Liszt in einer jeden Unbefangenen überzeugenden Weise klar vor. Nun hat bekanntlich Wagner die Strenge seiner Ansichten in Bezug auf Liszt gemildert, und zwar in dem bekannten „ „Briefe“ “**); aber man darf wohl getrost an das Urtheil eines jeden, der unbefangen Wagner's frühere Schriften studirt hat, dafür appelliren, dass die dort versuchte Vermittlung zweier Gegensätze keine philosophische ist, sondern — wenn man so sagen darf — eine diplomatische***), und das Resultat, welches dabei herauskommt, ist ein echtes *Juste-milieu*. Denn es ist nur zu deutlich, dass die Verurtheilung der absoluten Musik, auch der Programm-Musik, eine ganz nothwendige Consequenz des Wagner'schen Systems ist.

„Wagner's Kunst-Anschauungen verneinen die Berechtigung Liszt's, und seine Kunst-Schöpfungen, da sie nur dem Gebiete der Oper oder des musicalischen Drama's angehören, ohne hier im eigentlichen Sinne Epoche zu

*) „Drei Operndichtungen“, S. 145, 146. „Oper u. Drama“, I. S. 30.
**) „Oper und Drama“, III. S. 161, 162.
***) „Oper und Drama“, III. S. 189.
****) „Oper und Drama“, I. S. 120.

*) Brendel, „Liszt als Symphoniker“, S. 35 ff.
**) „Neue Zeitschrift für Musik“, Band 46, Nr. 15.
***) Vielleicht wieder mit auf persönlichen Motiven beruhend, wenn auch Motiven edler Art!

Digitized by Google

machen, führen oder drängen keineswegs zu demjenigen Schritte, den Liszt gethan hat, auch nur im Entferntesten hin, stehen überhaupt mit Liszt's Werken in keiner inneren Beziehung.

„Indessen kann die klare Erkenntniss jenes Gegensatzes zwischen beiden, die Ueberzeugung, dass unter dem Namen „„Zukunfts-Musik"" zwei ganz verschiedenartige Richtungen zusammengefasst werden, der richtigen Würdigung jeder einzelnen nur förderlich sein. Ja, es könnte sich fragen, ob die Lösung dieser unnatürlichen Vereinigung nicht vielleicht sogar für eine weitere Kunst-Entwicklung von Bedeutung wäre. Ob freilich Liszt der offenbarende Genius für eine neue Epoche der Musik schon ist, das ist eine ganz andere Frage, deren Erörterung nicht Gegenstand dieser Blätter ist.

„Aber das Eine dürfen wir festhalten: Die Berechtigung der Musik, als einer eigenartigen Kunst für sich, wird, trotz Wagner, wohl nicht in Zweifel gezogen werden. Denn die Musik ist und bleibt für alle Zeit unsere Sprache für das ganze grosse, geheimnissvolle Bereich unseres inneren Seelenlebens (nicht bloss Gefühlslebens), in das kein Wort unserer Sprache (kein Gedicht und auch kein Programm) je eingedrungen ist, und an dessen Schwelle wir oft lauschend stehen bleiben. Die Griechen kannten dieses Seelenleben nicht, und daher hatten sie nur eine die Dichtung begleitende Musik, aber keine Musik ohne Worte. Aber gerade die Deutschen haben in jenen tiefen, wunderbaren Quell ihres inneren Lebens immer mit Vorliebe sich versenkt, und sein Rauschen in Tönen wiedergegeben, für welche es schlechthin keine Worte gibt. Das sind die grossen Instrumentalwerke unserer Heroen, und diese ehernen Denkmäler der Vergangenheit vertreten die über alles Vermögen der Wortsprache hinausgehende u r e i g e n e M a c h t der Musik für alle Zeit — und gegen jede „„Zukunft"".

A u s P r a g.

Mehrere äussere widrige Umstände wirkten heuer mit, um die Concerte des hiesigen Conservatoriums in ihrer durch die Statuten des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen ohnehin sehr beschränkten Anzahl zu vermindern, deren Abhaltung erst bis in den April zu verzögern und die Wahl der Glanzpunkte in den Leistungen des Instituts, der zur Aufführung zu bestimmenden Sinfonieen, Ouverturen und selbstständigen Orchestralwerke überhaupt zu beeinflussen. Der Beginn eines neuen Turnus der sechsjährigen Bildungszeit liess nur Schüler des ersten Cursus disponibel erscheinen, und das den Herrn Director Kittl betroffene Unglück eines Armbruches entzog den Leiter des Instituts durch mehrere Monate seiner pädagogischen Wirksamkeit und verzögerte so die Vorbereitungen zu den Productionen seiner Zöglinge. Wir hatten dieses Mal nur zwei Concerte und in diesen nur die Aufführungen von zwei Sinfonieen und einer Ouverture. Dass dieses Mal Beethoven und die Repräsentanten der modernen Schule gänzlich fehlten, lässt sich nach dem Gesagten leicht erklären und noch leichter entschuldigen, weil die Wahl auf bewährte ältere Werke fiel und die Reproducirung derselben in der That nichts Wesentliches zu wünschen übrig liess. Wenn wir diesmal abermals und besonders hervorheben, dass sich Kittl bei seinem ersten Erscheinen als Dirigent seines trefflichen Orchesters nach dem ihn betroffenen Unfalle besonderer Gunstbezeugungen von Seiten des eben so glänzenden als zahlreichen Publicums zu erfreuen hatte, so geschieht es zumal desshalb, weil dieselben eine höhere Bedeutung als sonst haben; denn die Erfahrungen, die dieser verdiente Künstler im vorigen Jahre bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier des Instituts und mit dieser des musicalischen Prag überhaupt gemacht, verlangten eine öffentliche Berichtigung von Seiten jener, welche die Verdienste des Directors um das ihm anvertraute Institut aus Autopsie zu würdigen wissen, und mit diesem Verständnisse auch die Ausfälle eines gewissen Correspondententhums auf ihre letzten Gründe und Ungründe zurückzuführen vermögen. Das Publicum freut sich seines nationalen Instituts und ist sich seines Gedeihens auch jetzt noch bewusst; denn Thatsachen sprechen deutlicher und wahrer, als gewisse Stimmen der periodischen Presse. Wenn es heuer vielleicht auch hier Einige gab, welche das Zurückgreifen zu Mozart und Spohr naserümpfend betrachteten, so ist das aus den angeführten Gründen nicht nur, sondern auch desshalb unbillig, weil Herr Director Kittl während seiner langjährigen Wirksamkeit eine Objectivität bewiesen hat, welche uns unter seiner Aegide nicht nur alle Sinfonieen Beethoven's und Mendelssohn's, sondern auch die hervorragendsten Orchesterwerke Schumann's, Berlioz', Gade's, Liszt's und anderer Repräsentanten moderner Musik in trefflicher Aufführung brachte, und mit dieser allseitigen Richtung seiner Thätigkeit den Vorwurf einer etwaigen Einseitigkeit schon *ipso facto* und im Voraus gründlich beseitigte. Im ersten Concerte kam die selten zur Aufführung gelangende *D-dur*-Sinfonie zu Gehör. Das Werk bereitete allen Verehrern des Mozart'schen Genius einen grossen Hochgenuss, ja, war für die meisten der Zuhörer eine Novität. Es ist die bloss aus drei Sätzen bestehende ohne das Menuetto oder das Scherzo. Das in derselben musikfreudig pulsirende Tonleben, die Ueppigkeit des Schaffens, die Meisterhaftigkeit der künstlerischen Anordnung sind wohl geeignet, jene Momente in den

Digitized by Google

Hintergrund zu stellen, welche, wie überhaupt manche in anderen Werken des Meisters, eine Erinnerung an die so eigenthümlichen, jetzt uns veraltet dünkenden costümlichen Zeugen seiner Zeit wach zu rufen im Stande wären. Im zweiten Concerte brachte Kittl die *D-moll*-Sinfonie von Spohr, ein Werk seiner früheren Periode. Es trägt ganz und gar den Stempel der Individualität dieses subjectivsten aller Ton-Poeten, und mithin alle anziehenden Vorzüge dieses Lyrikers ersten Ranges, aber auch die Schwächen des in seine consequente Richtung gebannten Tonsetzers. Dass auch dieser sinfonistische Flug jenem eines in seinen Fittichen gelähmten Adlers gleiche, ist nicht zu läugnen; aber die liebenswürdige Persönlichkeit des edlen Elegikers ist eine so anziehende, dass wir dem Poeten auch unter solchen Bedingungen unsere innigste Sympathie zuwenden müssen. Von Ouverturen kam diesmal nur eine, die zu Bürger's „Der wilde Jäger" von C. M. Kappel Ritter von Savenau zur Darstellung. Die Aufmunterung junger heimischer Talente ist gewiss die Pflicht jener, denen eine solche obliegt. Dass aber Herr Kittl dem Componisten die Auszeichnung zu Theil werden liess, sein Werk selbst in einem Concerte des Conservatoriums zu dirigiren, halten wir, gelinde ausgedrückt, für eine verfrühte Gunstbezeugung, für ein Zeichen gar zu aimabler Protection. Die Ouverture zeugt von dem emsigsten Studium im Bereiche der Tonkunst, doch scheint uns, namentlich was die Instrumentation betrifft, nicht Alles den beabsichtigten Zweck zu erreichen, abgesehen von dem Zwiespalt, der zwischen der formellen Festhaltung einer strengen Disciplin und dem Wesen einer Programm-Musik liegt. — In einem Concerte zum Besten der Armen, bei welchem das Conservatorium mitwirkte, brachte Herr Director Kittl noch die Ouverture zu Lord Byron's „Manfred", und es verdient besonders betont zu werden, dass die Aufführung dieser mit Ensemble-Schwierigkeiten der mannigfachsten Art reich dotirten Composition eine sehr gute war.

Nach den Ensemble-Leistungen, welche immer die Glanzpunkte der Concerte des Instituts bilden, müssen wir uns noch den Solo-Nummern der Programme zuwenden. In dieser Beziehung geschah heuer in so fern eine Veränderung, dass man den concertanten Vorträgen der Zöglinge noch die zweier zur Mitwirkung beigezogenen Gäste beifügte. Im ersten Concerte spielte Alexander Dreischock Beethoven's *Es-dur*-Concert und einen *Marche triomphale* eigener Composition. Dass der berühmte Meister im ersteren die ganze Vollkommenheit seines den Total-Eindruck eben so meisterhaft wie das minutiöse Detail beherrschenden Künstlerthums entfaltete, während er im zweiten die bis zum höchsten Grade bewundernswerth ausgebildete Virtuosität glänzen liess, bedarf wohl keiner besonderen Erläuterung. Der ausserordentliche Erfolg dieser öffentlichen Proben seiner vorzüglichen Leistungsfähigkeit ist um so höher anzuschlagen, als Prag gerade heuer Gelegenheit hatte, den ersten Repräsentanten der Liszt'schen Schule, Herrn Hans von Bülow, kennen zu lernen, und mit der poetischen Clara Schumann sich dem Genusse höchster Künstlerschaft hinzugeben. — Der zweite Gast war eine nicht minder bedeutende Notabilität, der einzige Cellist Servais, der im zweiten Concerte sein *C-moll*-Concert und Phantasie über slawische Melodieen spielte. Servais ist in der Virtuosenwelt wohl eine Erscheinung einziger Art. Dem grossen, klangvollen Tone seines schönen Instrumentes, dem seelenvollen, poetischen Gesange seines Bogens gesellt sich eine Technik bei, die, so wie jene Dreischock's auf dem Tasten-Instrumente, als eine vollkommene bezeichnet werden kann. Zu den Wundern in allen Arten der Bogenführung, zu den staunenswerthen Flageolets, den Arpeggien, dem mehrstimmigen Spiele, Alles in reinster Intonation, kommen noch eine Menge von scheinbaren Unmöglichkeiten, z. B. die Illusion mit Tönen unter der grossen Octave, welche um so mehr zündend wirken müssen, als neben den oft absonderlichen Bizarrerieen einer höchsten Virtuosität wahrhaft künstlerische, poetische Momente auftauchen, die eine höhere Bedeutung haben, als bloss Staunen zu erwecken. Von dem Erfolge des Künstlers noch besonders berichten zu wollen, wäre wohl überflüssig. Dass die unmittelbare Nähe solcher Leistungen jene der Zöglinge als Solisten nothwendig beeinflussen müssen, und zwar nicht im günstigen Sinne des Wortes, begreift sich; auch von der Empfänglichkeit des Publicums für die zumeist ersten Proben werdender Virtuosen gilt dasselbe. Namentlich kann dieses von den weiblichen Debutanten gelten, und so schreiben wir das mindere Gelingen zweier Opernschülerinnen nicht nur ihrer bedeutenden Befangenheit, sondern auch der minderen Empfänglichkeit der Zuhörer zu. Auch ein Violinist, welcher im ersten Concerte die zwei letzten Sätze aus Molique's fünftem Concerte spielte, scheint sowohl was den Vortrag als was den Erfolg betrifft, unter diesem Umstande gelitten zu haben. Glücklicher waren zwei Solisten des zweiten Concertes. Der Clarinettist erhielt nach dem Vortrage eines Beer'schen Divertissements wohlverdienten Beifall, und wahrhaftes Furore machten neun Geiger, welche im vierstimmigen Einklange der Principal- und im fünfstimmigen der zweiten Stimme in einem *Duo concertante* von Allard das Beste leisteten, was man sich in dieser Beziehung denken kann. Die Production war so eminent, dass sie auf Verlangen in dem schon erwähnten Extra-Concerte zum Besten der Armen wiederholt werden musste, und bildete den Glanzpunkt der heurigen Solo-Vorträge. Als Resultat können die heurigen Erfolge

Digitized by Google

des Conservatoriums nur höchst befriedigend genannt werden, und dürfen wir, wenn es das Verhängniss der jetzigen Zeiten nur einiger Maassen zulässt, den weiteren Phasen des Conservatoriums um so getroster entgegensehen, als so ausserordentliche hemmende Umstände, wie die heurigen, hoffentlich nicht so bald wiederkehren werden.

Das Erinnerungsfest an Händel in London.

Die Vorbereitungen zur Säcularfeier Händel's, der im Jahre 1759 starb, wurden von der *Sacred Harmonic Society* in London schon im Monat November des Jahres 1856 begonnen, und im Jahre 1857 fand bekanntlich im Krystallpalaste bereits ein Händel-Fest in grossartigem Maassstabe Statt, gleichsam eine Vorfeier und zugleich eine Probe, um praktische Erfahrungen über den Bau der Orchesterbühne, Aufstellung der mitwirkenden Massen und Akustik zu machen.

Das Querschiff (*The Central Transept*) des Krystallpalastes, in welchem das ungeheure Concert gehalten werden wird, ist 360 Fuss lang und an 216 Fuss breit und enthält einen Flächenraum von 77,760 Quadratfuss, dazu mehrere Reihen von Galerieen.

Bei dem Concerte im Jahre 1857 hatte man beobachtet, dass die damalige Masse der Ausführenden in Chor und Orchester doch nicht den erwarteten übermächtigen Eindruck machte, dass namentlich der Klang der Chöre den Raum des Querschiffs nicht vollständig ausfüllte. Man beschloss desshalb, die Zahl der Mitwirkenden für das gegenwärtige Fest auf 4000 zu steigern.

Der Prospect versichert, dass diese ungeheure Masse der Ausführenden nicht willkürlich oder durch Laune festgesetzt worden, sondern dass sie das Ergebniss eines sorgfältigen Studiums und des Gutachtens von Musikern und Festordnern sei, die sich häufig mit der Anordnung grosser Musikfeste beschäftigt hätten. — Wir bleiben indess der Meinung, dass, so wie der akustische Bau seine durch die Theorie noch nirgends unfehlbar gelös'ten Räthsel hat, auch die Klangwirkung von Massen in bestimmten Räumen sich nicht berechnen lässt. Die Erfahrung scheint zu lehren, dass es eine gewisse Gränze gibt, innerhalb welcher sich die Stärke des Klanges im Verhältniss zu der Zahl der Stimmen und Instrumente steigert: über diese Gränze hinaus findet nicht dieselbe Proportion Statt. Es ist allerdings ein grosser Unterschied, ob ein Chor von 20 oder von 200 Stimmen singt; aber zwischen einem Chor von 200 und von 2000 Stimmen entspricht das Klangverhältniss keineswegs dem arithmetischen, was wir besonders bei grossen Männer-Gesangfesten häufig beobachtet haben, namentlich bei dem internationalen belgisch-deutschen Feste in Köln im Jahre 1846, wo im Gürzenichsaale die 2000 Sänger keine grössere Wirkung machten, als sonst drei- bis vierhundert.

Man hat ferner im Krystallpalaste mehrere Vorrichtungen getroffen, die Einfluss auf das Concentriren des Klanges und das Auswerfen des Schalles haben werden. Man hat hinter dem Orchester und der Orgel her eine starke Bretterwand gezogen, die ihre ovalen Seitenwände bis an die ersten Reihen der Tonbühne ausdehnt; die Stufen der Bühne steigen bergähnlich bis zu gewaltiger Höhe empor, und über das ganze Orchester hin ist etwa auf halber Höhe des Querschiffes ein Schalldach von dichtem, repercutirendem Material angebracht. Man spricht sogar von einer Erfindung für die Schallverstärkung der Solostimmen (?). Die Bühne umfasst die ganze Breite des Schiffes von 216 Fuss und hat von der Vorderwand bis zur Mitte des Ovals hinter der Orgel eine Tiefe von 100 Fuss. Der Durchmesser derselben beträgt gerade das Doppelte des Durchmessers des Raumes unter der Kuppel der Paulskirche.

Die Direction versichert, bei der Zulassung der Dilettanten zum Chor sehr vorsichtig gewesen zu sein. In London selbst zählt die Dilettanten-Abtheilung im Chor 1600; sie studirt die zur Aufführung bestimmten Sachen schon seit vielen Monaten in Exeter Hall, dem Locale der *Sacred Harmonic Society*.

Bei den Erörterungen über die Wahl der Musikwerke zur Aufführung musste ausser der künstlerischen auch die ökonomische Rücksicht zur Geltung kommen, da die ungeheuren Kosten auch eine möglichst reiche Einnahme wünschenswerth machten. Man beschloss desshalb, nicht den seltener gehörten und also gewisser Maassen neuen Werken Händel's den Vorzug zu geben, sondern vielmehr denjenigen, mit deren Inhalt und Schönheiten das Publicum bereits vertraut ist. Man glaubte — und wohl mit vollem Rechte —, dass nicht so sehr der Reiz der Neuheit der Werke, als die grossartigen Proportionen und die Vollkommenheit der Ausführung der bekannten und geliebten Meister-Schöpfungen die lebhafteste Theilnahme erregen würden. So hat man sich denn zu folgendem Programm geeinigt:

Montag, den 20. Juni — Der Messias.

Mittwoch, den 22. Juni — Das Dettinger *Te Deum* — Auswahl aus den Oratorien: Saul, Samson, Belsazar, Judas Maccabäus.

Freitag, den 24. Juni — Israel in Aegypten.

Echt englisch ist die Ankündigung, dass die „Erinnerungswoche" auch ausser den Tagen der grossen Concerte Gelegenheit bieten wird, Händel's Genius in den verschiedensten Gestalten zu feiern, indem die Harmonie-

Digitized by Google

Musikcorps in dem Palastgarten während des Springens der Fontainen Märsche, Menuetts und andere Compositionen von Händel, namentlich auch dessen Wassermusik und Feuermusik (?), spielen werden, und an den Zwischentagen eine Auswahl aus dessen italiänischen Opern und anderen weltlichen Werken im Querschiff von der vermehrten Krystallpalast-Capelle unter Direction des Herrn Manns ausgeführt werden würden.

Die Eintritts-Preise sind folgende: Ein numerirter Sitz im Centrum 1 Guinee, für alle drei Tage 2½ Guinee. — Ein Sitz an den Seiten des Centrums ½ Guinee, für die drei Tage 25 Shill. — Auf den beiden Galerieen ein Sitz in den Vorderreihen für alle drei Tage fünf, in den Hinterreihen 2½ Guinee. — Dabei ist, wie der Prospect sagt, auf die Wohlfeilheit der Plätze Rücksicht genommen!

Neuerdings sind auch Plätze im Langschiffe zu beiden Seiten des Querschiffes für 5 Shill. eingerichtet. Der Zudrang ist trotz der Zeitverhältnisse ausserordentlich gross, so dass man sogar noch von einer neu zu errichtenden Galerie über dem Orchester spricht.

Die Proben haben schon längst in Exeter Hall begonnen. Dirigent der Aufführungen ist Costa. Die wirkliche Masse der Ausführenden besteht aus 242 Violinen und Bratschen, 120 Violoncells und Contrabässen und mehr als 100 Blas- und anderen Instrumenten. Dazu die grosse Orgel und ein Chor von 2700 Personen, zusammen also über 3000. Die Hauptprobe am 18. Juni ist öffentlich gegen ein Eintrittsgeld von 7½ Shill. Für die Berichterstatter der londoner und der Provincial-Presse sind besondere Sitze vorbehalten.

Ein Händel-Saal wird im Krystallpalaste eingerichtet. Händel's Autograph-Partituren vom Messias, Israel in Aegypten und dem dettinger *Te Deum*, viele Briefe desselben, Partituren, aus denen er dirigirt hat, sein Bild aus dem Buckingham-Palaste, mehrere Statuen und Portraits, die Ausgaben seiner Werke u. s. w. werden darin ausgestellt und aufgelegt werden.

Literarische Anzeigen.

Die „Vorschläge zu einer gründlichen Reform in der Musik" u. s. w. von Karl Bernh. Schumann — Berlin, Gsellius'sche Buchhandlung — enthalten auf 24 Octavseiten die Auseinandersetzung eines neuen Ton- und Noten-Systems nebst der Beschreibung einer nach diesem System construirten Tastatur des Claviers. Es ist also von einer doppelten Reform die Rede, einer theoretischen und einer mechanischen, und da die erstere ohne die letztere nicht wohl anwendbar ist, so ist freilich fürs Erste wenig Aussicht vorhanden, dass der Reformator durchdringen wird, zumal da sein System eine völlig neue Notenschrift und seine Tastatur eine völlig neue Applicatur und neu zu erringende technische Fertigkeit verlangt. Den Verfasser leitet ein Vereinfachungs-Princip, wobei, wie schon so manchmal bei früheren Versuchen der Art, z. B. von Heringen, Aeusserlichkeiten, namentlich die Vorzeichnungen für Erhöhung und Erniedrigung der Töne, die wichtigste Rolle spielen und als Schwierigkeiten, ja, Hindernisse der Verständlichkeit des Tonsystems bezeichnet werden, die weggeräumt werden müssten. Unsere gegenwärtige Tastatur auf Orgel und Clavier erscheint ihm als durchaus unregelmässig, weil auf der unteren Tastenreihe ganze und halbe Tonstufen liegen, und weil vollends die Obertasten zum Theil um eine, zum Theil um eine und eine halbe Stufe von einander entfernt sind. Um allen Tonleitern Eine und dieselbe Lage zu geben und eine regelmässige Grundlage zu gewinnen, könne nur die chromatische Tonleiter als Basis gebraucht werden. Der Verfasser kam daher auf den Gedanken, alle Tasten (*c cis d dis* u. s. w.) in eine Ebene zu legen (!), ging aber davon ab, „weil das Piano alsdann wenig übersichtlich und die Tasten bei gleicher Breite zu schmal für den sichern Anschlag geworden wären". An die Unmöglichkeit der Applicatur mit steter Uebersprungung einer Taste zwischen jedem ganzen Tone scheint er nicht gedacht zu haben. Jetzt aber hat er die Tasten in zwei Reihen, obere und untere, wie bisher, geordnet, aber so, dass jede Octave von zwölf Halbtönen sechs Unter- und sechs Obertasten hat, deren regelmässige Entfernung von einander stets nur eine halbe Tonstufe beträgt. — Dadurch kommt folgende Tastatur heraus:

Obertasten: — *cis* — *dis* — *f* — *g* — *a* — *h*
Untertasten: *c* — *d* — *e* — *fis* — *gis* — *ais* —

Jede *Dur*-Tonleiter beginnt demnach mit drei Tönen derjenigen Tastenreihe, auf welcher man sie beginnt; darauf folgt der halbe Ton, mit dem man auf die andere Tastenreihe übergeht und dann mit den drei folgenden Tönen auf dieser anderen bleibt; z. B. *C-dur*: Unten *c d e*, Oben *f g a h*. — *Cis-dur*: Oben *cis dis f*, Unten *fis gis ais c*. Man sieht, das ist regelmässig genug; aber wo bleibt das harmonische System, da der Verfasser kein *eis, his*, kein *des es as b* u. s. w. kennt? Bei den *Moll*-Tonarten ist es auch selbst mit der Regelmässigkeit schon vorbei, da z. B. des Verfassers *C-moll*-Tonleiter so aussieht:

Oben: — — *dis f a g h* —
Unten: *c d* — — — — — — *c*,

und abwärts:

Oben: — — — *g f dis* — —
Unten: *c ais gis* — — — *d c*.

Digitized by Google

Das Noten-System möge man in dem Schriftchen selbst nachlesen, da das Obige hinreicht, um auf die Ideen des Verfassers aufmerksam zu machen.

Die „Allgemeine Musiklehre" von Joseph Proksch (Director einer Musik-Bildungsanstalt in Prag) —Prag, bei Karl Bellmann, I. 92 S. II. 148 S. in 8. Pr. 1 Fl. 48 Kr.—, ist in Frage- und Antwort-Form geschrieben, eine freilich etwas veraltete und trockene Manier. Der Inhalt ist aber ausführlicher, als die Katechismus-Form erwarten lässt. Er zerfällt in zwei Haupt-Theile: I. Die Tönlehre, in 10 Abschnitten, und: II. Die Rhythmik, in ebenfalls 10, jedoch grösseren Abschnitten, überall mit vielen in den Text gedruckten Noten-Beispielen und zweckmässigen Aufgaben für Schüler zur Einübung des Vorgetragenen. Alles Gegebene bezieht sich nur auf die Musik im Allgemeinen; über Einzelnes, sonst auch zur „allgemeinen Musiklehre" Gerechnetes, z. B. Natur und Umfang der verschiedenen Instrumente, u. s. w. enthält das Buch nichts. Es kann für den gewollten Zweck als recht brauchbar gelten. L.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

M.-Gladbach. Bei unseren Winter-Concerten offenbarte sich eine rege Strebsamkeit des Gesang-Vereins und seines Dirigenten. Das erste brachte das Clavier-Concert in *Es-dur* von Beethoven, von Herrn Lange gespielt, und den Lobgesang von Mendelssohn, bei welchem der Chor durch Sicherheit einiger Maassen ersetzte, was an Massen, die dieses Werk eigentlich verlangt, ihm abging. Die Viereck'sche Capelle von Crefeld trug wesentlich zur gelungenen Aufführung bei. In dem zweiten Concerte hörten wir den „Samson" von Händel. Wir lernten darin eine angehende Sopran-Sängerin aus Köln, Fräulein Saart, kennen, welche zu schönen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Die anderen Solo-Partieen waren in Händen hiesiger Dilettanten, unter denen namentlich die Altistin durch ihre schöne Stimme und edlen Vortrag der Hauptpartie sehr gefiel.

Gera. 26. Mai. Nachdem vor einigen Wochen der Musicalische Verein hier sein einunddreissigstes Concert gab, in welchem unter anderen ein neues, höchst anerkennenswerthes Orchesterwerk von W. Tschirch (sinfonische Phantasie mit dem Motto: „Warum will nie das Leid der Seele enden? Vertrau' auf ihn, er wird's zum Heile wenden!") zur Aufführung gebracht worden war, beschloss der Verein die diesjährige Saison gestern mit der Aufführung des in der neueren Zeit mit Recht Aufsehen erregenden grossen Oratoriums „Jephta und seine Tochter" von C. Reinthaler. Das schwierige Tonwerk wurde uns nach allen Seiten hin in gelungenster Weise vorgeführt und bewies, dass der musicalische Dirigent des Vereins (Capellmeister Tschirch) zur Einübung desselben weder Zeit noch Mühe gespart hatte. Die Partie des Jephta hatte Herr Sabbath aus Berlin übernommen und führte dieselbe, wie sich von dem rühmlichst bekannten Oratoriensänger nicht anders erwarten liess, in tüchtigster Weise durch. Fräul. v. Vaernewyk aus Leipzig (Schülerin des dasigen Conservatoriums) sang die Partie der Mirjam. Die junge Künstlerin, im Besitz eines in allen Stimmlagen klangvollen Organs, erwarb sich ebenfalls den Beifall der zahlreich versammelten Zuhörer. Chöre und Orchester wetteiferten, zum Gelingen des Ganzen das Ihrige redlich beizutragen.

Weimar. Eine neue einactige Oper von Julius Rietz ist hier am 25. Mai zur ersten Aufführung gekommen. Der Text, von Ernst Pasqué, behandelt die Sage von der verpfändeten und wieder eingelös'ten Viola di Gamba Georg Neumark's, der Anno 1681 als hochfürstlich sächsischer Geheim-Archiv-Secretär und Bibliothekar zu Weimar starb, und dessen Andenken sich durch seine geistlichen Lieder erhielt, vornehmlich durch das bekannte: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" u. s. w. Die Oper heisst: „Georg Neumark und seine Gambe" Ueber ihren Erfolg schweigen die Blätter.

München. Mozart's „Idomeneo" wurde hier nach langer Ruhe in den letzten Mai-Tagen wieder aufgeführt. Die Besetzung durch die Damen Schwarzbach, Diez, Maximilian und die Herren Heinrich, Strohl u. s. w. war eine befriedigende und die Aufnahme der Oper eine günstige. Idomeneo wurde am 29. Jänner 1781 unter Mozart's persönlicher Leitung auf der hiesigen Hofbühne zum ersten Male, und zwar mit beispiellosem Erfolg gegeben.

Der geniale Balladen-Componist Karl Löwe hat eine Oper in seinem Pulte liegen: „Emmy", Text nach Walter Scott's Roman „Kenilworth".

Von den hinterlassenen Schriften Carl Maria von Weber's wird eine zweite vermehrte und verbesserte Auflage seit Jahren vom Sohne des Componisten, Max Maria von Weber, vorbereitet. Die erste Ausgabe der „hinterlassenen Schriften von Carl Maria von Weber" wurde sofort nach dem Tode des Componisten von Theodor Hell (Hofrath Winkler) veranstaltet und erschien 1827 und 1828 in drei Bänden. Dieselbe Sammlung wurde als zweite Ausgabe im Jahre 1850 noch einmal versandt. Die demnächst zu erwartende zweite Auflage wird von einer Biographie Weber's begleitet sein, welche sein Sohn nach den Tagebüchern und Briefen des Verewigten bearbeitet.

Wien. Es werden jetzt durch den Karten-Fabricanten Herrn Sageder Original-Theater-Whistkarten angefertigt, die dadurch, dass die zwölf Figuren des Spieles Portraits der ersten Mitglieder des k. k. Hofburgtheaters enthalten, ihrem Titel entsprechen. Die vier Könige zeigen die Portraits der Herren Anschütz, Fiebtner, La Roche und Löwe; jene der vier Damen die der Fräulein Bossler, Frau Gabillon, Fräulein Goesmann und Frau Rettich, und jene der vier Valets die der Herren Baumeister, Lewinsky, Sonnenthal und Joseph Wagner. (!)

Marie Wieck lässt sich in London nicht nur als Clavierspielerin, sondern auch als Sängerin hören.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 26. **KÖLN, 25. Juni 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Beethoven's Fidelio (Alberti's Schrift „Ludwig van Beethoven als dramatischer Tondichter"). Von L. B. — Händel's Judas Maccabäus (Aufführung desselben in Karlsruhe). — Aus Aachen (Concert-Aufführung — Frau Henriette Wiekop — Herr Breunung). Von N. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Johanna Wagner — Wien, Wohlthätigkeits-Concert — Venedig — London, *Matinée musicale* von Clara Schumann, Wohlthätigkeits-Concert).

Beethoven's Fidelio.

Es liegt uns eine kleine Schrift von C. E. R. Alberti vor: „Ludwig van Beethoven als dramatischer Tondichter. Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Compositionen, vornehmlich seines Fidelio. Für Freunde der Tonkunst." Stettin, bei Th. von der Nahmer (Müller'sche Buchhandlung). II u. 126 S. kl. 8.

Zunächst, um den Titel zu erklären, müssen wir bemerken, dass der Verfasser die Ouverturen Beethoven's zu Coriolan und zu Egmont (nebst den Zwischenacten) zu den „dramatischen" Compositionen rechnet, eine dem musicalischen Sprachgebrauche widersprechende und auch in sich selbst um so mehr unklare Benennung, da der Verfasser die Egmont-Musik nachher für Programm-Musik gehalten wissen will.

In der Hauptsache ist es auf eine Verherrlichung des „Fidelio" abgesehen, und es geht Herrn Alberti dabei, wie allen Liebenden, sie haben nur für den einen Gegenstand Auge und Sinn, und die Neigung drängt die Kritik bis zur Ungerechtigkeit oder wenigstens Schwachsichtigkeit gegen anderes Schönes zurück.

Wir lieben und bewundern Beethoven's Fidelio als eines seiner schönsten Werke, aber wir haben ihn auch sehr sorgfältig studirt und selbst gar Manches zu einer Analyse desselben vorbereitet, deren Durchführung wir auch keineswegs aufzugeben gedenken. So befriedigend und erhebend uns nun auch das Resultat dieser liebevollen Beschäftigung mit dem vortrefflichen Werke entgegen getreten ist, so können wir doch unmöglich in das Endurtheil des Herrn Verfassers einstimmen: „Fidelio sei diejenige Oper, die als einheitliches, musicalisch-dramatisches Kunstwerk alle früheren überrage und von keinem späteren bisher übertroffen sei."

Ehe der Verfasser zum Fidelio kommt, stellt er einen „Rückblick auf die Oper" überhaupt an, in welchem er jedoch im Grunde bloss Gluck und Mozart berücksichtigt, Cherubini hingegen, dessen dramatische und kirchliche Compositionen die meisten und innigsten Beziehungen zu Beethoven's Fidelio und zu seinen Messen haben, nur vorübergehend erwähnt. Ueber Gluck theilt er den hergebrachten Irrthum, dass die Oper in der von ihm angebahnten Richtung hätte consequent fortschreiten müssen. Dass dies nicht geschehen sei, erklärt er (S. 6) durch Anführung von lauter äusseren Dingen, während er den wahren Grund, d. i. die Unrichtigkeit des Princips in seinen Consequenzen, nicht erwähnt oder vielleicht nicht anerkennt, wiewohl das Letztere kaum denkbar ist, da er selbst Gluck's Schaffen als „von steter ästhetisch-kritischer Reflexion begleitet" darstellt und auch „gerade einen grossen Reichthum an musicalischer Erfindung nicht als das Hervorstechende seines künstlerischen Genius" bezeichnet. — Seit Gluck in der nothwendigen Reaction gegen die melodischen Uebergriffe der Italiäner nicht auf, sondern hinter die rechte Mitte zurückschritt (genau wie heutzutage R. Wagner thut), wird der in der Dedication zur Alceste ausgesprochene Satz, es sei der Text „die richtige und wohlangelegte Zeichnung, welche die Musik zu coloriren habe", unablässig nachgebetet. Wenn die Musik nicht in viel grossartigerem als bloss colorirendem Sinne das Gedicht behandelt, wenn sie nicht — selbst Zeichnung und Farbe zugleich — etwas ganz Neues hinzubringt, das in ureigener Schönheitskraft Blüthen treibend, die Worte zum blossen Epheu-Spalier umschafft, dann hat sie höchstens die Staffel der Schülerübung oder Dilettantenfreude erklommen, die reine Höhe der Kunst nimmermehr. (Siehe Dr. Ed. Hanslick, Vom Musicalisch-Schönen. 2. Aufl. S. 25.)

Nach diesen Gluck'schen Grundsätzen misst der Verfasser denn auch Mozart. Er ist sich überhaupt über die zwei Principe, die in der Oper zur Geltung kommen, deren Vereinigung die Oper eben erst zu einer besonde-

Digitized by Google

ren Kunstgattung macht, nicht recht klar, nämlich über das Princip der dramatischen Wahrheit und das der musicalischen Schönheit. So lange die Oper existirt, hat auch der Kampf zwischen beiden bestanden. Es ist ganz irrig, wenn man sich einbildet, die ältesten Italiäner hätten gar keine Rücksicht auf den Text und die Situation, mithin auf die dramatische Wahrheit, genommen; denn ohne diese Rücksicht konnte die Oper gar nicht entstehen. Der Fehler war nur, dass das musicalische Princip dermaassen siegte, dass das dramatische völlig unterdrückt wurde. Es kam aber zuerst durch die komische Oper derselben Italiäner wieder zur Geltung (Pergolese, Duni u. s. w. — vgl. unseren Aufsatz: „Zur Geschichte der komischen Oper", Rheinische Musik-Zeitung, II. Nr. 75 und 76 vom 6. und 13. December 1851), und nach ihnen trachtete Gluck dahin, ihm in der ernsten Oper eine — wenigstens beabsichtigte — ausschliessliche Herrschaft zu sichern, wenngleich er doch zu sehr Musiker war, um die Haut, in welcher sein eigentliches Fleisch und Bein sass, gänzlich von sich abzustreifen. Dass nun eben Mozart diesen Kampf zweier streitenden Principe zum Austrag brachte, dass er beide Mächte durch eine höhere Macht, als je eine principielle sein kann, durch das Genie, zum Gehorsam, zur Vereinigung, zur Wechselwirkung, zur Durchdringung der einen durch die andere zwang, das scheint der Verfasser ganz verkannt zu haben, was um so mehr zu verwundern ist, da der Werth der Oper Fidelio ebenfalls auf derselben Grundlage beruht, die Mozart und Cherubini (und Méhul, der im „Joseph" von seinen früheren Extremen in Gluck's Richtung zurückkam) durch Verschmelzung beider Principe einschlugen.

Herr Alberti sagt, selbst einem Mozart sei es nicht vollkommen gelungen, auf Gluck's Bahn fortzuschreiten. Darauf rühmt er die glänzenden Eigenschaften, die Mozart zur Lösung dieser Aufgabe „mitgebracht" habe, fährt aber dann also fort: „Und dennoch vermissen wir Eines an ihm, um desswillen er das Höchste auf diesem Gebiete nicht zu leisten vermochte, nämlich das auf ästhetischer Bildung beruhende klare Bewusstsein von der inneren künstlerischen Einheit, welche die Oper als musicalisches Drama haben müsse, und das unausgesetzte Streben, diesem Ziele unausgesetzt sich mehr und mehr zu nähern und ihm Alles zum Opfer zu bringen. Ueber den Mangel an umfassender ästhetischer Bildung hätte ihn sein, wir möchten sagen: wunderbarer, musicalischer Instinct vielleicht siegreich hinweggehoben, wie er ja im Einzelnen nicht selten das Vollendetste im musicalisch-charakteristischen Ausdruck, es sei in der Melodie, oder in den Begleitungsformen, oder in der Anwendung der Orchestermittel, geleistet; aber dieser Mangel an ästhetischer Bildung war doch wohl schuld, dass er oft unmusicalische (?) Texte wählte, wie Figaro (?); und nehmen wir dazu seine äusserlich drückende Lage, die ihn in die Abhängigkeit von einem Impresario wie Schikaneder brachte, oder ihn nöthigte, Sängern oder Sängerinnen zu Gefallen Fremdartiges in seine Opern zu bringen, so erklärt es sich, dass, obgleich Gluck die absolute Musik von der Bühne verbannt hatte, Mozart, der ausserdem doch auch nicht ganz frei von italiänischem Einflusse, vornehmlich im Idomeneo und im Titus, war, ihr wieder einen nicht geringen Raum gestattete, und dass eben daher bei aller Unübertroffenheit des Einzelnen dennoch wir uns vergeblich nach einer Oper bei ihm umsehen, die in Betreff dessen, was Gluck mit Recht als die Aufgabe des musicalischen Drama's bezeichnete, allen Anforderungen genügte und für uns als ein in allen seinen einzelnen Theilen innigst und organisch verbundenes einheitliches Kunstwerk dastände. Wer hätte es aber mehr zu geben vermocht, wenn ihm ein günstigeres Geschick gelächelt! Möge es uns denn zum Troste gereichen, dass er es selbst meistens am schmerzlichsten empfunden, wenn es ihm versagt war, seinen künstlerischen Genius frei von allen drückenden Fesseln schöpferisch sich ergehen zu lassen, ohne dass darum gerade verschwiegen werden darf, dass es ihm doch wohl an der Charaktergrösse und sittlichen Energie gebrach, die allein ihn einem Beethoven gleich über alle jene Hemmnisse siegreich hätte hinausheben können."

Diese Zeilen beweisen hinlänglich, was wir oben über den Mangel an Klarheit der Ansichten des Verfassers über das Wesen der Oper und deren Entwicklung bemerkt haben. Was nun aber vollends die an dieser Stelle und sonst noch vorkommenden Aeusserungen über Mozart's Charakter und „sittliche Energie" betrifft, so sind dergleichen Vorwürfe, die aus längst abgethanem Klatsch herrühren, seitdem O. Jahn darüber ausführlich gesprochen, sehr wenig an ihrer Stelle, am wenigsten, um einen hemmenden Einfluss auf die Schöpfungskraft des grössten Musikers aller Zeiten daraus herzuleiten.

Auch in Beziehung auf den Text des Fidelio können wir die Meinung des Verfassers nur im Allgemeinen theilen, nämlich in so weit, als Beethoven's Natur sich allerdings gegen alles Komische und Leichtfertige sträubte, so dass er z. B. einen Figaro schwerlich componirt haben würde. Aber dass „ein Tondichter wie Beethoven, der zugleich in solchem Maasse philosophischer Denker (?) war, in jener Zeit, in der die reinmenschliche Wahrheit das Object der dramatischen Kunst geworden war, unmöglich sich einem anderen Gegenstande zuwenden konnte, als einem solchen, wie er ihn in Fidelio fand" — das ist wiederum eine durch nichts gerechtfertigte Aeusserung,

Digitized by Google

die nebenbei den Text des Fidelio viel zu hoch stellt. Dieses bürgerliche Drama gab dem Tondichter doch nur Gelegenheit, die eine Hälfte seines Inneren „auszuströmen", nicht aber „seine ganze reiche Seele"; denn diese war noch von ganz anderen, seine Töne schaffenden und gestaltenden Elementen erfüllt, als bloss von dem sittlichen Gefühle für eheliche Liebe und Treue, und ein Stoff, welcher dem Idealen und Erhabenen, in deren musicalischem Ausdrucke Beethoven am grössten ist, näher gestanden hätte, als Sonnleithner's und Treitschke's Dichtung, würde ihn wahrlich eben so und wahrscheinlich noch mehr begeistert haben, als diese.

Eben so wenig können wir die Haupt-Argumente des Verfassers für die Stellung des Fidelio über alle Opern vor und nach Beethoven gut heissen, wenngleich das dafür Beigebrachte (S. 40 und 41) in so fern richtig ist, als es sich in der Musik des Fidelio findet, aber wahrlich nicht in dieser allein. Es heisst z. B.: „Im Ensemble beweis't Beethoven seine vollkommene Meisterschaft in echt dramatischem Ausdrucke; er fasst hier die Personen in ihrer Grundstimmung auf und — — weiss auf das glücklichste ohne ermüdende Länge oder Wiederholung bis zum Schlusse den Effect unausgesetzt zu steigern." Aber Herr Alberti wird uns doch wohl nicht einreden wollen, dass die beiden Finale's im Fidelio dies alles mehr als das erste und zweite Finale des Don Juan offenbaren? Gerade die Finale's im Fidelio halten den Vergleich mit Mozart am wenigsten aus. So wenig wir eine Mozart'sche Sinfonie bei aller Herrlichkeit derselben über Beethoven's dritte, fünfte, neunte stellen, eben so wenig kann es uns einfallen, die dramatischen Ensembles des Fidelio über die Mozart'schen zu setzen; ja, wir können sie diesen auch gar nicht einmal gleichstellen. Ueber das letzte Finale bricht der Verfasser selbst den Stab, indem er S. 105 sagt: „Das Finale ist ein Loblied, ein Hymnus auf die treue Gattenliebe, und in diesem ergeht sich Beethoven in breiter Entfaltung, wie in manchen seiner späteren Instrumental-Compositionen [das ist richtig, aber es hätte durch musicalische Analyse und genauere Vergleichung mit dem Schlusssatze der Phantasie Op. 80 und mit dem Finale der neunten Sinfonie ausgeführt werden sollen]; — er vergisst den dramatischen Componisten und lässt nur den Menschen allein gewähren [nein, nur den Musiker allein!], den seine eigenen Hoffnungen auf seine Giuletta und deren Opferfähigkeit über den Kampf mit den Verhältnissen und ihrer Gewalt erheben." [Was soll das hier? Bringen uns solche Phrasen auch nur einen Finger breit dem musicalischen Verständnisse näher?] Auf diese Weise hat das ganze Tonstück schon von vorn herein eine Anlage erhalten, die seine eigentliche Wirkung nothwendig abschwächen musste." — Wie passt das nun zu den früheren Behauptungen?

Endlich soll „die durchaus scharfe Sonderung der einzelnen Charaktere in ihrer Auffassung nicht minder als ihre consequente Durchführung in allen einzelnen Momenten dem Fidelio einen entschiedenen Vorzug vor allen früheren und späteren Opern sichern!" [Das ist in der That stark und gränzt an Schwärmerei; doch weiter:] „In ihr offenbart sich die höchste individualisirende Gestaltungskraft — — concrete Gestalten — individuelles Leben. Wer wollte verkennen, in welchem hohen Grade dies auch schon bei Mozart bei einzelnen [?] Personen in allen seinen Opern der Fall ist! aber in keiner seiner Opern findet es bei allen, wenigstens nicht in allen einzelnen Piecen, Statt, und daher vermissen wir, als Ergebniss der ungünstig einwirkenden Verhältnisse [!!], die innere organische Einheit, die gerade hier (im Fidelio) so entschieden unsere Bewunderung in Anspruch nimmt." (S. 41.)

Es wird wohl Niemand von uns verlangen, solche Behauptungen zu widerlegen; jeder Blick in eine Mozart'sche Opern-Partitur, welche es auch sei, straft sie auf jeder Seite, welche es auch sei, Lügen. Wenn aber vollends Herr Alberti (fast *à la* Wagner) sagt, dass man im Fidelio „von jedem durchgeführten Motiv mit Sicherheit angeben könne, welcher der einzelnen handelnden Personen es angehören müsse, weil nur eben diese darin sich habe aussprechen können" — so möchten wir ihn doch ersuchen, uns zunächst zu sagen, welcher von den vier Personen in dem schönen Canon Nr. 3 *G-dur* das durchgeführte Motiv „angehören müsse, weil nur sie darin sich aussprechen könne"! Unglücklicher Weise für ihn sprechen sich alle vier in Einem und demselben Motiv aus! Ja, er zerlegt selbst (S. 67) die „so verschiedenartige Stimmung" in die „des freudigen Hoffens, der schmerzlichen Bewegung, des fast komischen Staunens und der ruhigen Freude"! (Beiläufig gesagt, stimmen wir gern mit dem überein, was er über die Instrumentirung dieser Nummer bemerkt.) — Ferner gehen in dem vortrefflichen Terzett Nr. 5 *F-dur*: „Gut, Söhnchen, gut!" die gleichen Motive über verschiedene Textesworte oft durch alle drei Stimmen, am häufigsten wenigstens durch die beiden Sopranstimmen, und wie sollen wir vollends das Motiv, das Marcellinen oder Leonoren „angehören müsse", herausfinden, wenn Beide in Terzen zusammen gehen und das erste Mal Marcelline, das zweite Mal Leonore die Oberstimme hat?? Hiedurch zerfällt auch die Bemerkung des Verfassers auf S. 70 in Nichts zusammen, dass „Beethoven es sehr richtig herausgefühlt habe, dass Leonore vermöge ihrer tiefen inneren Bewegtheit sich nicht zur ersten Stimme in den Ensembles eigne"! — Mein Himmel, was lassen doch

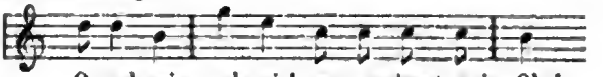
Digitized by Google

die modernen Aesthetiker den Componisten für curiose Dinge heraus- und hineinfühlen und reflectiren, woran er in seinem Leben nicht gedacht hat! Der Geist, der solche Töne schafft, ist der musicalische, nicht der speculirende; der Musiker macht solch einen Canon, solch ein Terzett u. s. w., nicht der Philosoph oder das Princip; und der Musiker fühlt und denkt vor allem Anderen nur Musik, und Beethoven ist im Fidelio eben darum gross und herrlich, weil er, wie Mozart, das dramatische Element so in das musicalische hat aufgehen lassen, dass man jedes einzelne nicht mit dem anatomischen Messer wieder herausschneiden kann, da sie ein in einander gewachsenes Lebendiges sind, dem das Genie des Tondichters eine einzige Seele gegeben hat, die mit der Zerlegung in ihre ewige Heimat entflieht. Wann wird sich die musicalische Aesthetik aus dem wüsten, stauhigen Kehricht, den die Principreiter auf der grossen Heerstrasse aufregen, in die Klarheit der einfachen Grundsätze der Kunst zurückretten?

Dass gerade im Fidelio vorzugsweise vor allen Opern die „innere organische Einheit" oder, wie es an anderen Stellen heisst, das „einheitliche musicalisch-dramatische, Alles überragende Kunstwerk" gefunden werde, müssen wir bezweifeln. Der Ausdruck „Einheit" ist auch eines von den jetzt beliebten Schlagwörtern, von denen Mephisto sagt:

„Denn eben wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein."

Die Einheit in der Oper kann doch nur in der dramatischen Handlung und im Stil der Musik bestehen; in beiden hindert die vollkommenste Einheit keineswegs die Langweiligkeit, weil sie die Schönheit an und für sich durchaus nicht in sich schliesst. Im musicalischen Stil ist sie bei der dramatischen Musik nur in der rein heroischen, tragischen, oder der rein komischen Oper möglich; bei allen aus dem wirklichen Leben gegriffenen Stoffen der Oper, die nothwendig gemischter Gattung sind, heiter und ernst, scherzend und rührend, komisch und sentimental, fällt sie nothwendig aus. Wir finden sie demnach auch im Fidelio weder in der Handlung noch in der Musik als vorzugsweise hervortretend. Gestehen wir doch nur, dass die ganze Hauswirthschaft des alten Rocco sammt seiner Marcelline und dem Jaquino und den sich kreuzenden Heiraths-Planen nicht den geringsten poetischen Gehalt, nicht das geringste dramatische Interesse hat und so wenig zur „Einheit" gehört, dass sie vielmehr dem Genius Beethoven's die Schwingen lähmt, denn es war nun einmal seine Sache nicht, das Alltägliche und Haushackene zu schildern. Solche Zeichnungen des gewöhnlichen Lebens konnte er nur coloriren; der Moment, wo seine Musik selbst Zeichnung und Farbe zugleich wird, beginnt erst bei Leonoren und für die Rolle des Rocco erst mit dem Duett aus *A-dur* mit Pizarro. Eben so matt und ohne alles Interesse ist am Schlusse der Oper der hohe Ministerialbesuch, nachdem alle Spannung der Theilnahme an der wirklichen Handlung nach der Kerkerscene ganz und gar vorüber ist. Vollends der ungeschickte Ausruf Marcellinens bei Leonorens Erkennung:



wessen Gefühl hat er nicht stets in dieser Umgebung empört? Es ist einem gerade, als würde man plötzlich mit einer glühenden Zange gezwickt! Diese Erinnerung an die kindische Hauswirthschaft ist eines der unglücklichsten Mittel, die „Einheit des Drama's zur Anschauung zu bringen"! Herr von Lenz hat allerdings viel, sehr viel dummes Zeug über Beethoven geschwatzt; aber wenn er sagt: „In dem Stoffe der Leonore hatte Beethoven das treue, über alle Schwierigkeiten siegende Weib gesehen, wie ein Genie immer den Kern, nie die Schale erfasst" — so hat er damit den Nagel auf den Kopf getroffen.

Uebrigens schlägt Herr Alberti mit seinen eigenen Worten auf S. 104 u. ff., woraus wir oben bereits einige Stellen angeführt haben, seine Einheits-Behauptungen aus dem Felde. Denn wenn der Schlussstein nach seinem Geständnisse nicht zum Bau des Ganzen passt, wo soll dann die Einheit herkommen? — In den Besprechungen der einzelnen Nummern finden sich manche gute Bemerkungen. Man dürfte freilich eine genauere musicalische Analyse wünschen; allein das Schriftchen ist auch nur für gebildete Musikfreunde geschriehen. Um so mehr aber hätte sich der Verfasser vor Behauptungen in Acht nehmen sollen, die in den Sachen nicht hegründet sind und zu deren Prüfung den blossen Musikfreunden das Material und die Kenntnisse fehlen.

Nach dem Verfasser hat die grosse Leonoren-Ouverture bei den jetzigen Aufführungen „eine sehr glückliche Stelle zwischen dem ersten und zweiten Acte gefunden". Wir erwähnen dies nur, um hier nochmals, wie wir in diesen Blättern schon anderswo gethan, gegen diese Neuerung als einen nicht zu duldenden Missbrauch zu protestiren. Stelle man endlich einmal das wundervolle Werk dahin, wohin es gehört und wofür Beethoven es geschrieben hat, zu Anfang der Oper. In ihm liegt nicht bloss die Eröffnung, sondern das Gemälde des ganzen Drama's, in so fern es in Tönen die Grund-Idee desselben ausdrückt und anschaulich zu machen sucht. Was soll ein solches Gemälde in der Mitte der Handlung, nachdem die eine Hälfte derselben schon vorhei ist? Man denke sich einmal die Don-Juan- oder die Freischütz-Ouverture

Digitized by Google

in der Mitte der Oper! — Und hat denn Beethoven nicht selbst schon eine besondere Instrumental-Einleitung zum zweiten Acte geschrieben? Dieses überaus schöne und tief empfundene *Grave* mit seinen schaurigen Paukenschlägen in *Es* und *A* (bei *F-moll*!), die erschütternd klingen, wie der schwere Tritt der Tyrannei, die dann mit dem rasselnden Fortissimo auf *A-h-dis-fis* (*es-ges*) die Riegel klirrend vor die Kerkerpforte schiebt, bereitet die Erscheinung Florestan's auf ergreifende Weise vor, — ein echtes Stück Beethoven, das zu den vielen gehört, die nur er machen konnte! Seine ganze Wirkung wird vernichtet, wenn ihm die grosse *C-dur*-Ouverture mit ihrem sprudelnden Freiheits-Jubel am Schlusse vorhergeht, der uns unwiderstehlich in eine Stimmung versetzt, die mit derjenigen, welche Beethoven an dieser Stelle gewollt und auch durch die genialsten Mittel in der „*Introduzione*" bewirkt hat, auf das schreiendste contrastirt und hier in Wahrheit die Einheit des Kunstwerkes zerreisst. Aber vor der Oper, da ist ihre Stelle; da erfüllt sie ihre Aufgabe so prachtvoll und grossartig, und doch wieder so süss und mild in den Tönen der Liebe und Klage um ein verlorenes Glück, und bei dem Eintritt der Trompete das Herz so spannend, und am Ende es zu so stürmendem Jubel aufregend, als wären alle Ketten der Freiheit der Menschen mit Einem Male gefallen, dass wir in stiller Bewunderung bei uns denken: So etwas wird Keiner mehr schreiben! — Noch Eins! Dieses Werk ist auch gar keine Concert-Ouverture; der Concertsaal ist gar nicht der geeignete Boden für sie, sie ist zu dramatisch, unsere Phantasie wird dabei in Bezug auf die theatralische Handlung zu sehr in Anspruch genommen und weit mehr, als bei anderen Ouverturen — man denke nur an das Trompeten-Signal, das offenbar die Scene in die Sinfonie hinein legt und desshalb im Concert auch stets eine schwer zu umschiffende Klippe der Ausführung ist. Man tausche also: die *C-dur*-Ouverture ins Theater, die *E-dur*-Ouverture in den Concertsaal.

In einem Anhange bespricht der Verfasser die sieben übrigen Ouverturen Beethoven's, d. h. er führt ihre Namen an und äussert sich nur über die zu Coriolan und über die Musik zu Egmont etwas ausführlicher. Auch hier begegnen wir mitunter wieder ganz unhaltbaren Behauptungen, z. B. „dass im Allgemeinen die inneren Kämpfe des Coriolan auch Beethoven'sche Kämpfe sind." Wie kommt Beethoven, der freiheitsliebende Republicaner, zu ähnlichen inneren Kämpfen, wie der stolze römische Patricier, das Urbild aller Aristokraten, die in ihrer Selbstsucht das Interesse ihrer Person und ihrer Partei sogar über das Vaterland setzen? — Sonderbar, dass der Musiker mehr als jeder andere Künstler der falschen Ansicht unterliegt, dass er nichts als sich selbst in seinen Kunstwerken gebe! Freilich, beim Bildhauer und Architekten widerlegt sich eine Behauptung, als hätte in der Statue der medicäischen Venus und in den Propyläen der Künstler nur sich wiedergegeben, von selbst; der Maler ist schon schlimmer daran, indem auch ihm oft die individuelle Auffassung seines Gegenstandes verkehrt gedeutet wird. Der Musiker aber vollends muss sich in dieser Art Alles, auch das Absurdeste, gefallen lassen; was man aus seinen Werken nicht heraus hört, das hört man hinein. Könnte er aber nie aus sich selbst heraus gehen, könnte er nicht, wie der Dichter, sich in Situationen, Stimmungen und Charaktere, die nicht die seinigen sind, versetzen und in ihnen seiner Phantasie eine bestimmte Richtung geben, mit Einem Worte: könnte er nicht auch wie die anderen Künstler das Subject vergessen und in seiner Weise ebenfalls objectiv werden, so wäre er zu bedauern, und wir hätten weder Oratorien, noch Opern, noch Sinfonieen, noch Ouverturen, noch Sonaten, die den Namen von Kunstwerken verdienten.

In den Zwischenacten zu Göthe's Egmont sieht der Verfasser „Programm-Musik" und meint, „dass sie uns zeige, was Beethoven durch die Instrumental-Musik für darstellbar erachtete"! — Aber der Charakter der Musik zum Egmont ist melodramatisch; sie stellt nichts dar, sondern schmiegt sich theils nachklingend, theils vorbereitend der Situation der letzten und ersten Scene von je zwei Acten an und gibt den Ausdruck der Empfindungen wieder, die das Herz der handelnden Personen bewegen und dann auch unseres, der Hörer und Zuschauer. Melodramatische und Programm-Musik im neuesten Sinne sind sehr verschiedene Dinge; eine Musik zu Göthe's Faust ist ganz etwas Anderes, als eine Sinfonie „Faust". — Auch in einigen Einzelheiten irrt der Verfasser; der Marsch in Nr. 5 (Entreact 3) darf keineswegs nach dem Trio wiederholt werden; die Musik bricht auf der Dominante ab, wie das auch bei dem Allegro in *A-dur* im Entreact 1 schon geschieht. Vergleiche darüber und über die Schwänze von fremder Hand zu diesen Zwischenacten unseren Aufsatz: „Ueber die Verbindung von Beethoven's Musik mit der Aufführung des Trauerspiels Egmont" im Jahrg. 1853 Nr. 6 (vom 6. August) dieser Blätter. — In der sehr oberflächlichen Besprechung des Melodrama's Nr. 8 ist das *C-dur* auf S. 120 wohl ein Druckfehler, da das erwähnte *Allegro ma non troppo*, $^4/_4$, wie alle Sätze dieser Nummer, mit Ausnahme der ersten zwölf Tacte des *Sostenuto*, in *D-dur* geschrieben sind. Unbegreiflich aber, wie der Verfasser von diesem *Allegro ma non troppo* sagen kann: „es bezeichnet das Nahen der kriegerischen Musik, bis dass der Trommelwirbel und die kriegerische Musik, immer stärker werdend, das Heran-

Digitized by Google

nahen der spanischen Soldaten begleitet"!! — Der Eintritt der Clarinetten und Hörner und die Wiederholung ihres Motivs durch die Flöten über den gebrochenen Pizzicato-Accorden der Saiten-Instrumente deutet in dem Traume Egmont's, oder sichtbar in der Erscheinung der Freiheit in Clärchens Gestalt, die Wendung vom innigen Bedauern (*Andante con moto*, $^3/_4$) zu Trost und Hoffnung an; bei diesen Klängen öffnet sich der Himmel, sie strömen selige Beruhigung in das Herz, und mit dem Rufe der Trompete und dem Strahlenglanze der vollen Harmonie-Accorde, der wie das freudige Heil! Heil! eines ganzen Volkes emporsteigt, bringt die Freiheit dem Helden, der für sie gestorben, den Kranz des Siegers dar. Wer diese Musik für die Kriegsmusik der Unterdrücker halten kann, der sollte sich doch lieber nicht an die Analyse Beethoven'scher Werke wagen. L. B.

Händel's Judas Maccabäus.

In Karlsruhe wurde am 16. Mai vom Cäcilien-Vereine zur Erinnerung an Händel's hundertsten Todestag (14. April) eine Aufführung des Oratoriums Judas Maccabäus veranstaltet, nach der englischen Original-Partitur und mit Benutzung von Lindpaintner's Instrumentation (Manuscript) eingerichtet von H. Giehne. Die Nummern 10, 11, 14, 17, die Arien zu Nr. 25, 28, 31, 32, und das Duett Nr. 29 blieben weg. Das Textbuch enthält am Schlusse auch eine „Erklärung des Werkes" von H. Giehne, welche eine Anmerkung als einen Auszug aus einer grösseren, 1857 von demselben erschienenen Schrift über dieses Oratorium bezeichnet. Der Titel „Erklärung" ist nun wohl etwas zu weit gegriffen; die wenigen Seiten enthalten aber manche interessante Notizen, die historischen wohl nach Chrysander. Wir entnehmen ihnen z. B. Folgendes:

„Händel entlehnte oft aus früheren Arbeiten Motive, um sie in anderer Gestalt wieder zu behandeln, so dass z. B. tändelnde Liebeslieder zu Thema's für ernste Gesänge umgestempelt wurden. Diesem Umstande verdanken es mehrere italiänische Madrigale Händel's, dass ihre Melodieen durch Versetzung in Chöre und Arien des Messias, des Alexanderfestes u. s. w. eine Unsterblichkeit errungen haben, die ihnen sonst nicht zu Theil geworden wäre. Auch das Motiv zu dem Duett Nr. 2 des Judas Maccabäus ist aus einem für die Kurprinzessin Caroline von Hannover (1711) componirten ähnlichen Tonstücke hervorgegangen; eben so ist Nr. 28 nur die ausgedehnte Umarbeitung einer in der Oper Agrippina (1709) bereits enthaltenen Arie. In nämlicher Weise nahm Händel oft englische Volkslieder zu selbstständiger Verarbeitung in seine Werke auf, um damit verwandte Saiten bei den dankbaren Zuhörern anzuklingen, und es ist daher nicht unmöglich, dass dem schönen Empfangschor im dritten Theile (Nr. 33), in welchem die unschuldigen Stimmen der Jugend neben den kräftigen Tönen der Erwachsenen gleich reizend sich ausnehmen, irgend eine englische Volksmelodie zu Grunde liegt; wenigstens wurde dieses einfache, volksmässige Thema bald zu einem Lieblingsliede des englischen Volkes.

„Judas Maccabäus wurde von Händel in seinem 62. Lebensjahre auf Veranlassung des Prinzen Friedrich von Wales, Vaters Georg's III. von England, zur Feier des Sieges seines Bruders Wilhelm, des Herzogs von Cumberland, über den unglücklichen Karl Stuart in der Schlacht von Culloden (16. April 1746) componirt. Händel begann das Werk am 9. Juli 1746 und vollendete es binnen Monatsfrist, den 11. August 1746.

„Deutlich ist aus dem lebensfrischen Geiste, dessen beseligender Hauch, wie eben erst erstehend, uns aus dem Werke entgegenweht, zu ersehen, wie Händel mit Enthusiasmus von dem erhabenen Gegenstande des Textes durchdrungen gewesen sein muss, und dass die in letzterem ausgesprochenen Ideen von Religion und Freiheit sein Innerstes mächtig ergriffen haben; er selbst hielt den Maccabäus nach dem Messias, Saul und Samson für sein bestes Oratorium und führte es oft und gern auf.

„Aus dem Umstande, dass die verschiedenen im Laufe der Zeit in England erschienenen Text-Ausgaben und Clavier-Auszüge vielfach von einander abweichen, geht mit Gewissheit hervor, dass manche Nummern von Händel bei späteren Aufführungen eben sowohl hinzucomponirt als gekürzt oder weggelassen wurden, wie es eben die besonderen Verhältnisse zu den Sängern u. s. w. nothwendig machten. Diese Bemerkung bezieht sich namentlich auf die Nrn. 9—11, 14, 18, 27, 28, 33, 34, 38 und 39. Die Nr. 18 soll sogar von Händel, als er schon längst blind war, erst 1759 kurz vor seinem Tode componirt worden sein. Thatsache ist, dass das jetzt noch vorhandene Original-Manuscript des Maccabäus viel weniger enthält, als die jetzigen Ausgaben aufweisen. Der in unserem Texte erscheinende Chor Nr. 31 ist nicht von Händel, sondern von einer späteren, unbekannten wie unberufenen Hand aus der derselben Nummer angehörigen Arie entnommen, d. h. vierstimmig gesetzt. Die erste Aufführung des Werkes fand in London am 1. April 1747 im Coventgarden-Theater Statt.

„In Deutschland wurde der Maccabäus beinahe zugleich mit dem Messias und dem Alexanderfest (1786) zuerst durch den unermüdlichen Hiller eingeführt. Während jedoch letzteres bald sich allgemeiner Verbreitung er-

Digitized by Google

freute, wurden die beiden ersten lange stiefmütterlich von der deutschen Nation behandelt; bei dem Messias musste unbegreiflicher Weise das einzige gewaltige Halleluja geraume Zeit das kolossale Ganze vertreten; hinsichtlich des Maccabäus aber theilt die musicalische Chronik, einige Aufführungen in Berlin (1786 durch Hiller), Leipzig (1787 durch denselben), Wien (1806 durch Mosel), Bremen (1819 durch Riem), Wismar (1820), Frankfurt, Hamburg und Riga (1823) u. s. w. abgerechnet, nichts mit; erst mit der beginnenden Blüthe der deutschen Musikfeste sollte auch für Händel's Oratorien die Morgenröthe einer schöneren Zukunft anbrechen.

„Nachdem früher Hiller, Mosel, Türk in Halle und Clasing in Hamburg sich in theilweise verfehlten Bearbeitungen versucht hatten, hat in der neuesten Zeit Lindpaintner in Stuttgart für den Maccabäus das schwierige Amt übernommen und zur wahren Ehre des Werkes durchgeführt; nur ist zu bedauern, dass die Partitur immer noch nicht im Druck erschienen ist, wodurch der Zweck der anerkennenswerthen Arbeit in Wirklichkeit so viel wie gar nicht sich erfüllt findet, da nur Wenige von ihrer Existenz Kunde besitzen. Die so genannte Mozart'sche Ausgabe ist von Starzer in Wien; nach zuverlässigen Quellen bearbeitete nämlich der Erstere bloss den Messias, das Alexanderfest, die Ode an die Cäcilia, so wie Acis und Galathea. Gute Clavier-Auszüge sind vorhanden von Clasing und Hellwig in Berlin." [Besonders empfehlenswerth ist der Clavier-Auszug in der neuen Hand-Ausgabe von Händel's Oratorien bei N. Simrock in Bonn. Bis jetzt sind von dieser bequemen, correcten, saubern und billigen Ausgabe erschienen: Messias, Samson, Josua, Deborah, Judas Maccabäus, Alexanderfest.]

Aus Aachen.

Das städtische Concert am Donnerstag den 16. d. Mts. wurde durch die erste Sinfonie von Niels Gade eröffnet, die man bei uns zum ersten Male aufführte und die nach unserer Ansicht seine späteren Sinfonieen, wie z. B. die in *A-moll*, *B-dur* u. s. w., bei Weitem übertrifft. Der Componist nähert sich in diesem Werke mehr der Manier Mendelssohn's, als dessen künstlerischem Charakter, denn so gross auch die Vorzüge der drei ersten Theile sind, so findet man darin nicht die exemplarische Technik, die geistige Feinheit, den ausgesuchten Geschmack seines grossen Vorbildes. Niels Gade gefällt sich zuweilen in einem Uebermaass weichlicher Gefühle, in allzu raffinirten sonoren Effecten. So lässt er in dem Finale, dem schwächsten Theile des Werkes, die geräuschvollsten Instrumente des Orchesters vorherrschen, um die Armuth des Haupt-Motivs zu verdecken. Doch dieses alles hindert nicht, dass die musicalische Welt ihn zu einem der besten Instrumental-Componisten unserer Zeit zählen kann.—Unser Orchester hat uns durch eine so allgemein gute Ausführung verwöhnt, dass wir kaum mehr an die Möglichkeit einer mittelmässigen denken können. Auch war die des Gade'schen Werkes eine in jeder Beziehung ausgezeichnete und machte dem Orchester und dem Director Herrn Wüllner eben so viel Ehre, wie die des folgenden, den zweiten Theil einweihenden Instrumentalwerkes, die wunderschöne Beethoven'sche Ouverture: „Die Weihe des Hauses", welche wir seit unserem letzten Musikfeste nicht mehr gehört haben.

Unsere Concerte haben in Frau Henriette Wickop, der ein glänzender Erfolg zu Theil wurde, eine neue, höchst schätzenswerthe Acquisition gemacht. Sie gab uns zuerst Anlass, ihre schöne und mächtige Stimme, deren ungewöhnliche Gleichheit und Umfang noch durch eine treffliche Methode gehoben wird, in zwei Liedern, „Das Heimweh" von Mendelssohn und „Frühlingslied" von Wüllner, zu bewundern, welches letztere durch seine Zusammenstellung mit der reizenden Inspiration eines der grössten Lieder-Componisten unserer Zeit nichts verlor.

Wir kommen jetzt auf den eminenten Pianisten Herrn Breunung, um ihm nach dem eben so warmen als einstimmigen Beifall, welchen ihm das Publicum nach der Ausführung des Concertes von Chopin, einer der grössten Aufgaben für einen Pianisten, die noch grösser wird, wenn man es dazu bringt, es wie Herr Breunung auswendig vorzutragen, zu Theil werden liess, unsere Bewunderung auszudrücken. Man weiss nicht, was man bei ihm am höchsten stellen muss, die Auffassung, das Durchführen des grossartigen und erhabenen Charakters der Composition, seine Sicherheit, die Ruhe besonders, wodurch er bei den complicirtesten Schwierigkeiten dem Publicum die leichtesten Sachen vorzutragen scheint, oder die vollendete Technik, die Kraft, die Eleganz und Sauberkeit der schwierigsten Passagen. Aus der Art und Weise, wie Breunung das Werk des so sehr bedauerten Chopin vorträgt, aus dem wunderbaren Ausdruck, den er besonders ins Larghetto hineinlegt, könnte man schliessen, dass er der Vertraute der musicalischen Gedanken, der melodischen Inspirationen, der feinen und zarten Harmonieen des berühmten Componisten gewesen, wie er es bei Mendelssohn, seinem Lehrer, war. Herr Breunung hob dies alles mit unbeschreiblichem Zauber hervor, als wenn er den Geist des grossen Componisten, welcher nicht mehr ist, zu wecken verstehe. Unser aufrichtiger Dank für den Glanz, welchen Herr Breunung diesem Abend verlieh, wie die Aufnahme, die er bei uns gefunden, möge ihn veranlassen, bald zu

Digitized by Google

uns zurückzukehren. Das Instrument, welches er benutzte, war aus dem Atelier eines der ersten Fabricanten des Rheinlandes, Herrn J. B. Klems aus Düsseldorf, und macht diesem Hause alle Ehre. — Der Sommer aus Haydn's Jahreszeiten beschloss ein Concert, das bei dem zahlreichen Auditorium den angenehmsten Eindruck zurücklassen musste. Die Soli wurden durch Frau Wickop, die Herren Ackens und Göbbels vorgetragen. Frau Wickop brachte die Partie Hannchens sowohl durch ihre schöne Stimme, als durch die Einfachheit, welche die Musik bedingt, zur Geltung; nur hätten wir etwas mehr Lebendigkeit, namentlich in der Arie: „Willkommen jetzt!" gewünscht. Wir möchten Herrn Göbbels, der nach unserer Ansicht die Cavatine: „Dem Druck erliegt die Welt", mit etwas zu grosser Natürlichkeit vortrug, eine ähnliche Bemerkung machen; eine weiche und zarte Stimme muss auf der Hut sein, um nicht in Monotonie zu verfallen. N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Johanna Wagner, nun verehelichte Jachmann, wird nach Beendigung ihres sechswöchentlichen Urlaubs, den sie im Familienkreise zubringen wird, unter dem Namen Johanna Wagner wieder auftreten.

Wien. Die erste der statutmässig den Unterstützern des allgemeinen akademischen Gesang-Instituts zugesicherte Probeleistung fand am 7. d. Mts., Abends 8 Uhr, in den Localitäten desselben in der Renngasse Statt. Das leitende Comite hat diese Probeleistung über die demselben zugekommenen Wünsche des patriotischen Hülfsvereins in ein Wohlthätigkeits-Concert umgestaltet und dem gemäss die Gönner und Unterstützer des Instituts gebeten, auf den ansprechenden freien Eintritt zu verzichten und die als Entree bestimmten zwei Gulden österr. Währung als eine kleine Gabe, welche dieses Kunst-Institut auf den Altar des Vaterlandes zu legen beabsichtigt, dem benannten Zwecke zuzuwenden. Der geräumige Saal war voll, und der schöne Zweck ist gewiss in erfreulichster Weise erreicht worden. An der Spitze des Programms stand die Volkshymne, von welcher zwei Strophen vom Chor (vierstimmig) mit Begleitung des Pianoforte vorgetragen wurden. Verfehlt diese unsterbliche Tondichtung Haydn's nie ihre Wirkung, so greift sie in den jetzigen Zeitverhältnissen mit verstärkter Macht in die Seele. Das Programm theilte sich in eine dem Kirchenstyle und eine dem dramatischen Style gewidmete Abtheilung. Besonders interessant war die erstere. Sie bestand aus einem schön gehaltenen und gut durchgeführten Psalm: „Gott behütet alle Frommen", von Lindpaintner, dessen Schluss eine mächtige Wirkung hervorbrachte. Die Altistin, welche das dem Chor eingewobene Solo sang, war leider durch Heiserkeit in der vollkommen freien Entfaltung ihrer schönen Stimmmittel beirrt. Ein Unicum in seiner Art, im hohen Grade interessant, war der nachfolgende Psalm „*Regna terrae*", contrapunktisch für 12 Real-Sopranstimmen von Orazio Benevoli, päpstlichem Capellmeister im Jahre 1654. Wenn man die Schwierigkeit der Ausführung dieses mit grosser contrapunktischer Kunst gearbeiteten und doch höchst durchsichtigen, von einer warmen, beinahe leidenschaftlich gefärbten Empfindung getragenen Tonsatzes, in welchem jede der 12 Sopranstimmen gleich betheiligt ist, bedenkt, so muss man der sicheren, correcten, wohl schattirten und lebendigen Ausführung die wärmste Anerkennung zollen. Auch der Chor: „*Ejs mater*", mit Bass-Solo aus dem *Stabat mater* von Rossini ging vortrefflich. Das *Alleluja* aus Händel's Messias machte den Schluss der ersten Abtheilung. Die zweite Abtheilung eröffnete mit dem Chor aus der Nachtwandler-Scene der Sonnambula von Bellini, dem ein Duett für zwei Männerstimmen von Spohr folgte. Hieran schloss sich der anmuthige Frauenchor mit Sopran-Solo, „Fromme Liebe", von Rossini, der mit grosser Zartheit vorgetragen wurde, und in welchem die Sopranistin ein bildungsfähiges, geschmeidiges Organ und eine recht hübsche Anlage zur ausdrucksvollen Behandlung desselben zeigte. Ein lebhafter, charakteristischer Chor aus der Oper „Rosamunde" von Schubert und das Quintett mit Chor aus Rossini's „Semiramide", in welchem sich besonders die Mezzo-Sopranstimme durch ihre Kraft und Klangfülle hervorthat, erregten lebhaften Beifall. Die Zuhörerschaft war sichtlich hoch befriedigt und nahm die Ueberzeugung mit sich, dass dieses unter der Leitung des trefflichen Maëstro Salvi (einst selbst ein vorzügliches Mitglied der italiänischen Oper und in der besten Schule gebildeter Tenor) stehende und der Mitwirkung ausgezeichneter Gesanglehrer sich erfreuende Gesang-Institut, das nach kurzem Bestehen schon so Treffliches leistet, wohl berufen erscheint, eine lange schmerzlich gefühlte Lücke in unserem musicalischen Leben auszufüllen.

In Venedig machen die Theater sehr schlechte Geschäfte. Das Apollo-Theater sah sich genöthigt, wegen Besuchsmangels seine Räume zu schliessen. — Die Cannobbiana, wie fast alle Theater in Mailand, mussten wegen Mangels an Besuch vor Ende der Stagione gesperrt werden.

London. Frau Clara Schumann gab die erste der von ihr angekündigten drei *Matinées musicales* im Verein mit Herrn Stockhausen in Hannover Square Rooms. Die grosse Pianistin spielte mit Herrn Joachim die Kreutzer'sche Sonate von Beethoven, dann mit ihrer Schwester Marie Wieck die Variationen für zwei Pianoforte von Rob. Schumann, eine Art Lied ohne Worte für Pianoforte und Violine von Rob. Schumann und eine Ballade von der Composition Joachim's, nebst einigen kleineren Tonstücken für Pianoforte allein. Herr Stockhausen sang eine Arie von Händel und Schubert's „Erlkönig". Das sehr gewählte Publicum erfreute sich der ausgezeichneten Leistungen.

Herr und Frau Goldschmidt (geb. Lind) haben kürzlich in London ein Concert zum Besten einer wohlthätigen Stiftung gegeben, das 2000 L St. eingetragen hat. Eine Anzahl Mitglieder der Stiftung verehrte dem Künstlerpaare die Marmorbüsten der Königin Victoria und des Prinzen-Gemahls, welche ihnen der Lord-Mayor feierlich überreichte.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 27. **KÖLN, 2. Juli 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Franz Joseph Gossec. (Auszugsweise aus Adolphe Adam's *Derniers Souvenirs d'un Musicien*) I. — Neue Compositionen von Max Bruch (Op. 2, 3, 4, 5, 6). Von L. B. — An die Süddeutsche Musik-Zeitung der Herren Schott in Mainz. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Fräulein Mösner — Frankfurt am Main, Concert — Heidelberg, Concert — München, Capellmeister J. H. Stuntz † — Königsberg, Händel-Fest — Paris, Militärmusik, Mad. Miolan-Carvalho, Roger).

Franz Joseph Gossec*).

(Geb. den 17. Januar 1733 — gest. den 16. Februar 1829.)

I.

Vor hundert Jahren spielten bekanntlich die Generalpächter in Frankreich eine grosse Rolle. Herrn de la Popelinière's Haus war der Versammlungsort einer ausgewählten Gesellschaft, und seinen Soireen verlieh die gute Musik, die man da hörte, einen ganz besonderen Reiz. Musicalische Abend-Cirkel waren damals noch eine grosse Seltenheit, und in dem Hause de la Popelinière fanden sie mit einem Glanze und mit einem Urtheil in der Auswahl der musicalischen Stücke Statt, die sich heutzutage nur selten in dem Maasse vereint finden dürften.

Die Seele derselben war Rameau, der grösste französische Musiker seiner Zeit; er stand damals (um 1750) gerade auf der Höhe seines Ruhmes, und er verdankte seinem reichen Gönner sein Emporkommen, das zu jener Periode in Paris, wo die Kunst ganz und gar vom Hofe abhing, fast noch schwieriger war, als jetzt. Beweises genug dafür ist, dass Rameau erst, als er nahe an den fünfzig Jahren seines Lebens war, durchdringen konnte, und auch dann erst mit der grossmüthigen Hülfe de la Popelinière's, der ihm die 600 Livres vorschoss, die der Abbé Pellegrin für das Libretto „Hippolyt und Aricia" verlangte. Im Hause des Generalpächters fanden die Proben dieser ersten Oper Rameau's Statt, durch seinen Einfluss wurde sie angenommen und gelangte sie zur Aufführung. Dafür war ihm Rameau ewig dankbar, und de la Popelinière war seinerseits stolz auf seinen Günstling und leistete ihm allen möglichen Vorschub. In seinen Salons wurden alle Compositionen Rameau's zuerst aufgeführt, und desshalb unterhielt er in eigenem Solde ein vollständiges Orchester, einen Chor und Solosänger, was ihm zusammen 30,000 Livres jährlich kostete. Aber die Freude und die Ehre, die ihm das machte, glaubte er keineswegs zu theuer damit zu bezahlen.

So nahte denn wieder einmal ein grosses Fest im Hause des reichen Mäcen, an welchem die neue einactige Oper Rameau's: „*La Guirlande*", zum ersten Male gegeben werden sollte. Es war das um so anziehender und bedeutender, als die Aufführung auf der grossen Opernbühne erst einige Monate später angesetzt war. Mehrere Proben waren schon gewesen, aber keine hatte den Componisten ganz zufrieden gestellt, da die Ausführung sehr schwierig war. Noch am Abende vor dem Feste hatte er den ersten Geiger, der zugleich als Dirigent fungirte, und den Begleiter am Flügel stark angelassen, weil sie sich in einen Tactwechsel, der so oft in seiner Musik vorkommt, nicht finden konnten. In der Verzweiflung an der richtigen Ausführung nahm er seine Partitur mit nach Hause, um die Stelle zu ändern, und bestellte das Künstler-Personal zur General-Probe am anderen Vormittag um 9 Uhr.

Die Herren fanden sich pünktlich ein; aber um zehn Uhr waren der Orchester-Dirigent, der Begleiter am Flügel und der Componist selbst noch nicht da. Man schickte einen Boten nach Rameau's Wohnung. Der brachte aber nur die Antwort, man möge gefälligst warten, und Niemand möge den Saal verlassen. Sehen wir uns nun, während die Musiker murren, nach Rameau um.

Er wohnte in der *Rue du Chantre St. Honoré* im ersten Stock eines ziemlich unansehnlichen Hauses. Allein er hatte diese Wohnung lieb gewonnen, weil er sie schon über zwanzig Jahre lang inne hatte, und weil die enge Strasse, durch die kein Wagen fahren konnte, sehr ruhig war und doch so nahe dem Operntheater lag, das damals im Palais Royal war.

Er hatte die Nacht über vor seiner Partitur zugebracht, und es war ihm nicht gelungen, die durch die Un-

*) Auszugsweise aus Adolphe Adam's *Derniers Souvenirs d'un Musicien*. Paris, 1859 — eine Sammlung zerstreuter Aufsätze des im vorigen Jahre verstorbenen Componisten.

Digitized by Google

fähigkeit der Musiker gefährdeten Stellen zu vereinfachen. Er war damals 68 Jahre alt; 1733 hatte er seine erste Oper auf die Bühne gebracht. Er mochte wohl vorher schon viel geschrieben haben, denn es folgten ihr zwanzig andere, die sämmtlich grossen Erfolg hatten. Allein der Melodieenfluss mochte jetzt doch wohl nicht mehr so reichlich strömen, und er schrieb überhaupt nicht schnell, blieb gern und zähe bei den einmal gefassten Gedanken und verarbeitete diese langsam und mit berechneten Combinationen. So kam er denn auch dieses Mal nicht zum Aendern und hoffte in der Probe am folgenden Morgen die Schwierigkeit der Ausführung doch überwunden zu sehen.

Es war halb neun Uhr Morgens, und er stand im Begriffe, sich nach de la Popelinière's Wohnung zu begeben, als man ihm einen Brief brachte. Er erbrach ihn, las und sank wie vernichtet in den Lehnstuhl vor seinem Clavier.

Der Brief lautete:

„Mein Herr! Man kann viel Talent haben und doch höflich sein. Das scheinen Sie nicht zu wissen. Sie haben mir gestern gesagt, ich verstände nichts von meiner Kunst, weil ich Ihre Musik nicht spielen könnte. Ich könnte Ihnen erwidern, dass Sie nichts von Ihrer Kunst verstehen, weil Sie so barocke Musik schreiben, die kein Mensch spielen kann. Allein ich ziehe vor, Ihnen Recht zu geben; ich gestehe, dass ich nichts kann und dass ich unwürdig bin, Ihre erhabenen Compositionen zu spielen. Demnach beehre ich mich, Ihnen anzuzeigen, dass Sie von heute an eben so wenig auf mich zu rechnen haben, als auf unseren gewöhnlichen Begleiter am Clavier, welcher die Gelegenheit benutzt, Ihnen mit mir zugleich seinen Zurücktritt anzuzeigen.

„Guignon, Ex-Premier-Violon der Capelle des Herrn de la Popelinière."

Um den vernichtenden Eindruck dieser Zeilen auf Rameau zu begreifen, muss man bedenken, dass damals die Orchester-Musiker so schwer zu haben waren, dass die ersten Opernsänger nur etwa um die Hälfte besser bezahlt wurden, als jene. An einen Ersatz der beiden Unentbehrlichen zu denken, wäre Thorheit gewesen; Rameau sah ein, dass die Aufführung seiner neuen Oper heute unmöglich sei, er war ausser sich, sowohl um seines Ruhmes als um der entsetzlichen Verlegenheit seines hohen Gönners willen. Ganz Paris sprach von diesem dramatischen Concerte, die höchsten Personen, die ganze Künstlerwelt war eingeladen. Man würde Alles auf ihn, auf seine Nachlässigkeit, auf seine Undankbarkeit schieben.

Diese Gedanken nahmen ihn so ein, dass er ein bescheidenes zwei- bis dreimaliges Schellen an seiner Thür überhörte. Endlich ging die Glocke ins Fortissimo über, Rameau sprang auf und öffnete selbst.

Ein kleiner junger Mensch von kaum achtzehn Jahren stand vor ihm, frisch, roth von Wangen, mit heiterem, geistvollem Gesichte.

Haben Sie geschlafen, mein Herr? Glücklicher Weise ist Ihre Schelle stark, sonst würde sie bald zerspringen, wenn man hier immer sie so arg angreifen muss.

Zu wem wollen Sie? — antwortete Rameau eben so verdriesslich, als der junge Mensch lustig war.

Ich will zu Herrn Rameau.

Der bin ich selbst.

Auf der Stelle veränderte der junge Mann seine lachende Miene, sein Gesicht nahm den unverkennbaren Ausdruck von Hochachtung und Bewunderung an.

O, Herr Rameau, verzeihen Sie mir meine unbesonnenen Worte; ich hatte keine Ahnung davon, vor einem Manne zu stehen, den ich bewundere, seitdem ich seine Werke kennen gelernt und sie studirt habe. Mein Benehmen ist unverzeihlich. Vielleicht waren Sie in die Arbeit vertieft, und ich habe Sie wohl gar gestört. Entschuldigen Sie mich und sagen Sie mir gütigst, wann ich vielleicht wiederkommen darf, ohne Ihnen lästig zu fallen.

Es war so viel Gutmüthigkeit, so aufrichtige Bewunderung und Hochachtung in Wort und Mienen des jungen Mannes, dass Rameau, obschon hinlänglich an Huldigungen gewohnt, dennoch von der fast demüthigen Haltung desselben eingenommen wurde.

Sie irren Sich, sagte er, ich arbeitete nicht, und Sie stören mich nicht. Sie sind jedoch gewiss nicht bloss gekommen, um mir Complimente zu machen; unterrichten Sie mich von dem Zwecke Ihres Besuches.

Dieser Brief wird Ihnen sagen, was ich wünsche — antwortete der junge Mann, und während Rameau den Brief nahm und erbrach, durchliefen die Augen des Besuchers mit neugierigen Blicken das Zimmer und alles, was dies Heiligthum enthielt. Vor Allem zog das Clavier seine Augen auf sich und die Partitur, welche auf dem Pulte aufgeschlagen lag. Es war die Oper *La Guirlande*. Rameau las:

„Mein Herr! Mein Name ist zu unbedeutend, um von Ihnen gekannt zu sein; desshalb unterzeichne ich diesen Brief auch nur mit meinem Amtstitel als Dom-Capellmeister in Antwerpen. Ich bin so frei, Ihnen einen meiner Schüler zu empfehlen, den besten, den ich jemals gebildet habe, und wie ich wohl keinen wieder finden werde. Der junge Gossec ist erst achtzehn Jahre alt; er ist der Sohn einer armen Bauernfamilie auf einem kleinen Dorfe*) im Hennegau; kaum sieben Jahre alt, kam er als Chorknabe hieher. Seine Fortschritte in der Musik und in der Composition waren so reissend schnell und erfolgreich, dass

*) Vergnies

Digitized by Google

ich ihn schon lange nichts mehr lehren kann. Nur ein Lehrer und Meister wie Sie eignet sich für solch einen Schüler. Erlauben Sie mir daher, für ihn Ihren Rath in Anspruch zu nehmen, damit er sich in der Kunst vervollkommne, und Ihre Unterstützung zum Betreten einer Laufbahn, in welcher Sie so grossen Ruhm erlangt haben und er vielleicht einst eine ehrenvolle Stelle einnehmen kann.

„Der Capellmeister des Domes in Antwerpen."

Gut, gut! sagte Rameau; ich will für Sie thun, was in meinen Kräften steht. Was können Sie denn? Sind sie Sänger oder Spieler?

Sänger — nein, antwortete Gossec, das bin ich, seitdem meine Stimme gewechselt, nicht mehr. Aber ich spiele Violine, Clavier und Orgel, und ich habe mir vorgenommen, Componist zu werden, da ich in Ihren Werken die Theorie studirt und die treffliche Anwendung derselben in Ihren Opern bewundert habe. Ich bin im Stande, nicht bloss im Orchester mitzuspielen, sondern es auch zu dirigiren, was schon lange mein Amt in der Kathedrale von Antwerpen gewesen ist.

Wahrhaftig! fiel ihm Rameau lebhaft ins Wort; können Sie denn eine Partitur verstehen, auch ohne sie lange studirt zu haben?

Allerdings, mein Herr! Wenn Sie erlauben, will ich Ihnen, sobald Sie wollen, eine Probe davon geben, und mache mich anheischig, jede Partitur, die Sie mir vorlegen, auf dem Clavier zu spielen.

Auch diese da, die auf dem Pulte liegt?

Ohne weitere Antwort setzt sich Gossec vor das Clavier und spielt, ohne zu stocken, die Seiten der Partitur, die gerade aufgeschlagen waren, vom Blatt weg.

Die Kunst und die Gewandtheit des Partiturspielens war damals noch sehr selten, und selbst unter den Musikern von Fach gab es nur wenige, die sie verstanden. Rameau's Erstaunen war nur der Freude zu vergleichen, die er über diesen wunderbar glücklichen Fund empfand.

Gut — unterbrach er den Spieler —, halten Sie einmal inne. Wie entziffern Sie diese Stelle hier? — Er zeigte dabei mit dem Finger auf die unheilvolle Stelle von gestern Abends.

Das ist ja sehr einfach, sagte Gossec: der Tact wechselt drei Mal hinter einander, $^4/_4$, $^2/_4$ und $^3/_2$; man schlägt im ersten Tact Viervierteln, im zweiten und in den folgenden Zweivierteln-Tact; das Tempo wechselt nicht, nur der Rhythmus und die Eintheilung.

Nun freilich! rief Rameau: und das haben die Esel nicht begreifen können! Sie kommen mir wie gerufen! Wie schade nur, dass Sie nicht zu gleicher Zeit das Orchester dirigiren und am Clavier begleiten können! Wo in aller Welt könnte man einen Clavierspieler finden, der dasselbe leistete, wie Sie!

Fehlt Ihnen ein Accompagnateur? — sagte Gossec —: ich habe, was Sie brauchen.

Wo das?

Zu Hause.

Wen?

Meine Frau.

Ihre Frau? Sie sind verheirathet?

Warum nicht? Ich bin Ihnen zu klein zum Ehemann, nicht wahr? — fragte Gossec, dem seine muntere Laune wiederkam. In der That bildete seine Figur von kaum vier und einem halben Fuss einen schroffen Gegensatz gegen Rameau, der bei seiner Hagerkeit noch grösser aussah, als er wirklich war.

Ich halte Sie nicht für zu klein, sagte dieser, aber Sie kommen mir noch sehr jung vor.

Hindert einen denn die Jugend, sich zu verlieben? Wir liebten uns, als meine Frau vierzehn und ich fünfzehn Jahre alt war. Sie hatte nichts, ich auch nicht. Etwas musste ich ihr doch geben, ich gab ihr Unterricht; sie hatte Talent, und ich stehe für meine Schülerin wie für mich selbst ein.

Wahrhaftig? — sagte Rameau voll Freude. — Dann holen Sie sie gleich her, und ist sie wirklich so geschickt, wie Sie sagen, so sollt Ihr beide eine frohe Botschaft vernehmen. Aber halt! — rief er dem Eilenden nach — wenn ich Euch nun in eine glänzende Gesellschaft führe, habt Ihr auch Kleider dafür?

Das ist hier mein bester Anzug, antwortete Gossec: und wenn Herr Rameau ihn gut genug findet, so möchte ich doch den sehen, der mehr verlangen darf, als Sie!

Der beste Anzug des jungen Gossec bestand in einem Rock von grobem braunem Tuch, einer Weste dito, einem Beinkleide von schwarzem Zeug, graubunten Strümpfen und Schuhen ohne Schnallen.

Rameau liess ihn gehen. Aber er rief seine Frau und sagte zu ihr: Liebe Frau! sorge, dass wir heute eine Stunde früher essen können, als gewöhnlich, und lasse zwei Gedecke mehr auflegen. Zunächst aber schicke zum Theaterschneider und zur Schneiderin und bescheide sie auf der Stelle hieher; ich habe sie beide dringend nöthig.

Kaum waren diese Anordnungen getroffen, so war auch Gossec mit seiner Frau schon wieder da.

Es war ein allerliebstes Pärchen. Die Frau hatte, ohne gerade besonders hübsch zu sein, ein sehr einnehmendes Aeusseres. Nicht nur die Jugendfrische ihres Gesichtes, sondern auch eine Miene voll Redlichkeit und kluger Naivetät sprach augenblicklich zu ihren Gunsten. Sie war nicht ganz so klein, wie ihr Mann, ohne dass desshalb ihre Fi-

Digitized by Google

guren im Missverhältniss gestanden hätten, was bekanntlich um so mehr störend ist, wenn der Nachtheil den Mann trifft. Wer sie so zusammen sah, musste sagen: Wie allerliebst sind sie! Wer sie ein Weilchen betrachtet hatte, musste ausrufen: Wie glücklich sind sie!

Es bedurfte keiner langen Prüfung für Rameau, um sich zu überzeugen, dass Gossec nicht zu viel von dem Talente und den Kenntnissen seiner Frau gesagt hatte. Er kündigte Beiden dann an, dass er noch heute ihnen Gelegenheit geben werde, ihre Kunst zu zeigen.

Ich lasse Euch eine Stunde allein, sagte er; da liegt die Partitur meiner neuen Oper *La Guirlande*, studirt sie, und dann gehen wir zur Probe. Herr Gossec wird das Orchester dirigiren, und seine niedliche Frau am Clavier begleiten.

Eben jetzt war der Bote aus dem Hotel de la Popelinière gekommen, durch den Rameau, der jetzt seiner Sache gewiss war, sagen liess, man möchte nicht aus einander gehen, sondern seine Ankunft erwarten.

Das junge Künstlerpaar ging an die Arbeit. Mitten darin wurde es von Madame Rameau unterbrochen, die mit dem Schneiderkünstler-Paare ins Zimmer trat. Sie hatte Mühe, Gossec begreiflich zu machen, dass jemand, den der grosse Rameau vorstellte, auch noch einen feinen Anzug haben müsste! Mit der jungen Frau wurde sie schon leichter fertig. Der Gedanke, sich zum ersten Male in ihrem Leben frisirt, gepudert und als vornehme Dame ausstaffirt zu sehen, machte ihr Spass, und sie liess sich mit Vergnügen und Anstand von der Kleidermacherin Maass nehmen. Aber der *Chef costumier* hatte mehr Last mit Gossec; dieser nahm die Partitur in die Hand, las anhaltend weiter, hielt mechanisch einen Arm oder ein Bein hin, wenn der Garderobemeister es verlangte, und beantwortete dessen Fragen nach Stoff, Farbe u. s. w. nur mit: Wie Sie wollen! oder: Das ist mir gleich! — Mit dem Versprechen, dass Alles zur gehörigen Stunde fertig sein werde, empfahl sich das Schneiderpaar.

Bald darauf ging Rameau mit dem Künstlerpaare nach der Probe. Es war ungefähr zwölf Uhr geworden; die Musiker, die fast drei Stunden gewartet hatten, waren wahrlich nicht in der besten Laune, und nur der Respect vor Rameau gebot ihrem lauten Murren Stillstand. Als sie nun aber vollends die beiden Neulinge ankommen sahen, konnten sie ihren Verdruss und ihre Unzufriedenheit kaum unterdrücken. Es waren freilich alte Orchesterspieler dabei, die, je weniger Talent sie hatten, desto anspruchsvoller waren, und der Gedanke, sich von einem Knaben von achtzehn Jahren, den kein Mensch kannte, dirigiren zu lassen, verschlimmerte die Stimmung auch bei den besten Mitgliedern. Gossec stellte sich an das Pult, und auf Rameau's Aufforderung gab er das Zeichen zum Anfangen. Aber gleich die ersten Tacte spielten die Violinisten so nachlässig, dass sie eine Passage, die nicht ganz leicht war, verbruddelten. Gossec liess sie sogleich wiederholen, aber sie ging um nichts besser.

Meine Herren! sagte er nun, es ist jetzt zwölf Uhr; die Aufführung beginnt um sechs Uhr. Es hängt von Ihnen ab, ob die Probe binnen einer Stunde beendigt sei oder nicht. Da ich vor Allem darauf halte, dass es ausgezeichnet gut gehe, so erkläre ich Ihnen, dass ich so lange probiren lasse, bis wir den höchsten Grad der wünschenswerthen Vollendung und Präcision erreicht haben, was übrigens gar nicht schwer ist. An Zeit fehlt es uns nicht, wir haben noch sechs Stunden vor uns.

Da stand ein älterer Musiker von seinem Sitze auf und rief: Sie haben gut reden, mein Herr, dessen Namen ich nicht kenne; aber diese Stelle hat keine Applicatur und ist nicht spielbar.

Erlauben Sie mir Ihr Instrument, erwiderte Gossec mit aller Ruhe. Dann nahm er die Geige, welche der Musiker mit eben nicht freundlichem Anstand darreichte, und spielte die Stelle mit vollkommener Reinheit und trefflichem Vortrag.

Sie sehen, fuhr er dann fort, das ist ganz gut spielbar; aber Sie haben vielleicht nicht die richtige Lage genommen; sehen Sie, Sie müssen die Stelle in dieser Lage und mit diesem Fingersatz spielen.

Da sahen die Herren einander an; sie merkten, dass sie einen vor sich hatten, der seine Sache gründlich verstand, sie verdoppelten ihre Aufmerksamkeit, und die Probe ging rasch von Statten. Nur der Flötist konnte seinen Aerger noch nicht überwinden und versuchte noch einmal, dem Dirigenten auf den Zahn zu fühlen; er blies eine Passage ohne allen Ausdruck und ungenau. Gossec klopfte auf und rief ihm zu:

Hören Sie gefälligst einen Augenblick zu: meine Frau wird Ihnen die Stelle vorspielen!

Sie spielte sie auf dem Clavier mit so vieler Anmuth und so reizendem Ausdruck, dass Alles im Orchester applaudirte und auch die Widerspänstigsten gewonnen wurden.

Um zwei Uhr war die Probe aus. Nun umgaben die Musiker Gossec, der mit dem Dirigentenstabe auch den Ernst und die ruhige Kälte der Amtswürde abgelegt hatte und wiederum seiner Natur gemäss munter und vergnügt war, wie ein Camerad unter Cameraden. Da er nun vollends den Zurückhaltendsten einige Complimente über ihr Spiel machte, so war er mit Allen bald Ein Herz und Eine Seele und hatte keinen Gegner mehr im Orchester des Herrn de la Popelinière.

Digitized by Google

Rameau hatte sich während der ganzen Probe bei Seite gehalten. Er sass ruhig in einem Lehnstuhl und liess den jungen Dirigenten gewähren, freute sich, dass dieser seine Musik so gut auffasste, und brauchte desshalb um so weniger seinem Vorsatze untreu zu werden, das Ansehen des zum ersten Male Auftretenden durch keine Bemerkung von seiner Seite zu schwächen. Gossec aber hatte sich kaum aus der Umgebung der Musiker los gemacht, als er sich auf einmal umfasst, aufgehoben und von dem berühmten Rameau ans Herz gedrückt fühlte.

Ich habe Euch eine frohe Botschaft verheissen, sagte Rameau: kommt jetzt zum Essen; bei Tische werde ich sie Euch verkünden!

Neue Compositionen von Max Bruch.

Der geniale junge Componist hat seit der Herausgabe seines ersten Werkes, der komischen Oper „Scherz, List und Rache" von Göthe (vergl. Jahrg. V., Nr. 40, v. 3. October 1857), die künstlerische Laufbahn mit eben so viel Liebe und Thätigkeit als gelungenem Vorwärtsgehen verfolgt. Alles, was wir seitdem an neuen Sachen, theils gedruckten, theils zur Herausgabe vorbereiteten, gesehen und gehört haben, gibt glücklicher Weise den fortwährenden Beweis, dass Max Bruch der wahren Kunst treu bleibt, dass er im Gegensatze zu den meisten jetzt aufstrebenden Talenten nicht durch Absonderliches, durch äusserlich Auffallendes zu frappiren sucht, sondern den Kern des musicalisch Schönen, den musicalischen Gedanken, den Funken des Geistes auffängt, so wie er in ihm aufblitzt, und ihn dann durch die zwei Dinge, die den Musiker machen, durch Sinn und Gefühl für das Schöne und durch bewusste kunstmässige Behandlung nährt und zur Flamme bringt, die nicht versengt und brennt, sondern leuchtet und erwärmt.

Freilich ist das nicht Jedem gegeben, und wir sehen leider jetzt fast immer die jüngere Generation der Musiker in umgekehrter Entwicklung begriffen, als die musicalische Natur sie verlangt, das heisst, sie bilden sich erst zu Virtuosen aus, und dann componiren sie, wenn man die Ausführung eines Vorsatzes, eines Einfalls oder eines überlegten Entschlusses, der sich in der Regel in die Worte formuliren lässt: „Jetzt will ich auch einmal etwas schreiben!" — wenn man das, sagen wir, componiren nennen kann. Da nun ferner die meisten jüngeren Talente sich dem Clavierspiel widmen, so folgt aus Beidem, dass ihre Compositionen fast immer ihren Ursprung und ihren vorbedachten Zweck verrathen; der Quell, aus dem sie entspringen, ist — das Clavier, und die Freude am Schaffen liegt nicht in dem Schaffen selbst, sondern in der Aussicht auf den Effect, auf das Frappante, das der Vortrag des Stückes haben wird. Nicht die Gabe der Erfindung, nicht das Genie, sondern das Pianoforte mit seinen acht Octaven, seinen Pedalen, seiner Dämpfung und Verschiebung, und ihre technische Fertigkeit auf demselben dichten unter ihren Fingern; ihre Quartett- oder Orchestersachen, ja, sogar ihre Gesang-Compositionen nehmen alle den holperigen Weg über die Claviatur zum Notenpapier. Und das glänzende Beispiel, das sie leider für diese Art und Weise des Componirens anführen können, dient nur dazu, sie Jahre lang auf dem verkehrten Wege festzuhalten. Kommt nun noch gar die fixe Idee von dem „neuen Inhalt" hinzu, den die Instrumentalmusik haben müsse, die Sucht der Darstellung äusserer Gegenstände und Erscheinungen, so hört die Musik vollends auf, und die Formlosigkeit und die schlotterichte harmonische Willkür brauchten gar nicht das Ihrige dabei zu thun, um ihr den Hals zu brechen, da ihr das Mark in den Knochen fehlt und ihr eigenes Bein und Fleisch in sich selbst schon morsch und faul ist. Und da radotiren diese Leute noch von Umgestaltung und Revolution der Musik! Das ist eine wahre Ironie auf das Wort Revolution. Revolutionen in der Kunst und Wissenschaft machen sich nicht auf der Strasse; der Riese Genie macht sie, und bis jetzt sehen wir im Lager derjenigen, welche sich einbilden, die Musik revolutioniren zu wollen, nur Zwerge, die dadurch nicht grösser werden, dass ihre Anhänger sie auf ein hohes Fussgestell heben und darauf schreiben: „Der da droben, den Ihr kaum sehen könnt, ist ein grosser Mann!"

Man kann es daher einem ehrlichen Kritiker, der nicht auf die Worte einer Schule oder einer Coterie geschworen hat, nicht verdenken, wenn er sich überall freut, wo er einmal wieder einen frischen, klaren Quell findet, der aus der Natur entspringt und nicht von mühsam aufgepumptem Wasser durch künstliche Röhrenleitung vom Söller herab als Springbrunnen-Strählchen emporgeschnellt wird. Max Bruch ist eine echte musicalische Natur; das ist es vor Allem, was wir mit Freuden in ihm anerkennen und wofür er dem Schöpfer aller Dinge zu danken hat; denn das ist ja eine reine Gottesgabe. Allein wir heben sie hervor, weil wir die Ueberzeugung haben, dass die Erkenntniss davon ihn nicht eitel machen, sondern das Bewusstsein der Pflicht in ihm wach halten wird, diese Gabe nie zu missbrauchen!

Diese Ueberzeugung ist in uns durch seine Compositionen der letzten Zeit auf das erfreulichste bestätigt worden. Ein grosses lyrisch-dramatisches Werk, dessen Stoff nach der Frithjofsage in die Form einer Cantate gebracht ist, eine Ouverture für grosses Orchester

Digitized by Google

zu Schiller's Jungfrau von Orleans und ein Quartett für Streich-Instrumente sind die grösseren Sachen, die Max Bruch ausser den im Druck erschienenen geschrieben hat. Die letzteren sind folgende:

Capriccio für Pianoforte zu vier Händen. Op. 2. Herrn Prof. J. Moscheles zugeeignet. Leipzig, bei Kistner. Preis 17½ Ngr.

Jubilate, Amen. Von Th. Moore, deutsch von F. Freiligrath, für Sopran-Solo, Chor und Orchester. Op. 3. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Partitur 15 Ngr. Clavier-Auszug 15 Ngr. Orchesterstimmen 22½ Ngr. Singstimmen 7½ Ngr.

Drei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Frau J. Valckenberg und Fräul. A. König zugeeignet. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 5. Den Herren F. David und F. Grützmacher gewidmet. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Sieben zwei- und dreistimmige Gesänge für weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, vorzüglich zum Gebrauch in höheren Töchterschulen. Op. 6. Den Fräulein Schmitz, Vorsteherinnen einer höheren Töchterschule in Köln, gewidmet. Köln, 1859. F. C. Eisen's k. Hof-Buch- u. Kunsthandlung. (26 S. Partitur.) Preis 15 Sgr.

Unter der Presse sind bei Breitkopf & Härtel:

Birken und Erlen. Gedicht von G. Pfarrius, für Sopran-Solo und Chor. Op. 7.

Ein Heft Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 8.

Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 9.

Wenn wir zunächst auf die Gesang-Compositionen besonders aufmerksam machen, so geschieht es desshalb, weil sich in ihnen trotz ihres kleinen Umfangs das melodische Talent des Componisten am meisten und jedenfalls am ansprechendsten auch für den blossen Kunstfreund offenbart, während in den grösseren Instrumentalsachen, in dem Clavier-Trio und dem Violin-Quartett namentlich, die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher der neunzehnjährige junge Musiker die Formen handhabt und ihnen ohne allen Zwang, von dem keine Spur zu bemerken ist, vollkommen gerecht wird, den Kenner in der That mit Erstaunen erfüllt.

Das *Jubilate, Amen!* nur 20 Seiten Partitur, ist ein wahrer kleiner Edelstein für Singvereine und für Concerte, zumal da die Programme der letzteren so oft den Mangel an guten kleineren Gesangstücken empfinden lassen. Die Solo-Singstimme vermählt sich durch den sanften, natürlichen Erguss der Empfindung einer reinen Seele beim Anhören einer Vesper-Hymne, die über das Wasser herüber hallt, auf reizende Weise mit den einfach kirchlichen Chorklängen vom anderen Ufer her, und sie verschmilzt mit diesen zu einer Einheit, in der man doch stets den verschiedenen Charakter beider Gesangweisen durchhört. Die Instrumentirung — volles Orchester, denn auch die Pauken und Trompeten sind im *pianissimo* sehr wirksam behandelt, die Violinen *con sordini* — ist zart und schön; aber auch am Clavier und bei geschickter Registrirung an der Orgel macht sich der Gesang recht schön. Das ganze Bildchen ist ein Stück Eichendorff'scher Romantik, eine durchsichtige, vom letzten Sonnenstrahl durchwebte Waldeinsamkeit, wie am Laacher See, aufgefasst in ruhiger, innerlich befriedigender Stimmung.

Von den drei Duetten, Op. 4, ist das erste: „Ihr lieben Lerchen, guten Tag!" — Gedicht von Graf Schlippenbach — das gelungenste. Es bewegt sich in einem *Molto vivace* abwechselnd in $^6/_8$- und $^2/_4$-Tact, *G-dur*, in einer anmuthigen Hast dahin, welche in dem scheidenden Wanderer, der Eile hat und am frühesten Morgen aufbricht, keine weichliche Sentimentalität, wohl aber wirkliche Empfindung aufkommen lässt. — Das zweite: „Altdeutsches Winterlied", ist von ganz entgegengesetztem Charakter, dessen Ausdruck gut getroffen ist. — Das dritte: „Im Wald", ist am wenigsten originel; auch ist der Text (von Wildenow) doch gar zu verblasste Poesie.

Die zwei- und dreistimmigen Gesänge für weibliche Stimmen sind eine recht artige Vermehrung der eben nicht reichen Literatur von Original-Compositionen für diese liebliche Gesangesgattung. Ihr Charakter hält die Mitte zwischen Kinderliedern und Gesängen für Frauenstimmen; die Mehrzahl derselben — es sind 4 drei- und 3 zweistimmige — eignet sich jedoch wohl am besten für die oberen Classen höherer Töchterschulen und Pensionate und für häusliche Kreise. Sie sind zwar keineswegs schwierig, aber sie erfordern zum guten, wenn auch stets einfach zu haltenden Vortrage doch etwas mehr als blosse elementar-musicalische Vorbildung. Die Texte sind gut gewählt, die Clavier-Begleitung leicht, aber nicht unwesentlich. Die Melodieen sind anmuthend, lieblich und fliessend, desshalb leicht sangbar, und dies in allen Stimmen, was ein grosser Vorzug ist. Uebrigens sind es frühere Arbeiten des Componisten, an denen eben das auch lobenswerth erscheint, dass er sich schon damals in die Art von Entsagung und Anspruchlosigkeit zu fügen wusste, welche diese Gattung und insbesondere der vorherrschende Zweck verlangen. Die Gesänge haben sich bereits in einer hiesigen Anstalt als sehr praktisch bewährt; sie wurden und werden von

Digitized by Google

den jungen Schülerinnen immer sehr gern gesungen. Die Ausgabe ist nicht bloss für ein Schulheft, sondern auch ohne diese Beziehung auf seine Hauptbestimmung, sehr zierlich und nett: Papier, Stich und Druck sehr gut, jede Stimme auf einem besonderen System, was die Deutlichkeit und Uebersicht ausserordentlich befördert und erleichtert. Die einzelnen Stimmen sind nicht gestochen; da der Preis von 15 Sgr. für das ganze Heft ein sehr mässiger ist, so billigen wir diese Unterlassung vollkommen, weil das Partiturheft jeder einzelnen Stimme das Treffen erleichtert und eine bessere musicalische Einsicht verschafft, auch der Besitz desselben für spätere Jahre angenehm ist, während die zerstreuten Stimmen leicht verloren gehen.

Die Instrumental-Compositionen werden wir nächstens besprechen. L. B.

An die Süddeutsche Musik-Zeitung der Herren Schott in Mainz.

In Nr. 26 derselben (vom 27. Juni) steht ein Artikel: „Die neue Orgel für die Kathedrale in Rouen", welcher offenbar aus dem Schreiben unseres Correspondenten und Mitarbeiters *B. P.* in Nr. 22 der Niederrheinischen Musik-Zeitung, betitelt: „Aus Paris" — zurecht gemacht ist. In diesem Schreiben des Herrn *B. P.* ist von einer Prüfung der neuen Orgel für Rouen, gebaut von den Herren Merklin-Schütze, vor einer glänzenden Versammlung **„in deren Werkstatt zu Paris"** die Rede (Nr. 22, Seite 175), und dann heisst es: „Die Räumlichkeit erlaubte jedoch nicht eine vollständige Aufstellung; das Positiv (das vierte Manual) musste zurückbleiben, da nur für die Stimmen von drei Clavieren und dem Pedal Platz war. Trotzem, dass sich nur zwei Drittheile der ganzen Kraft entfalten konnten" u. s. w.

Den klaren Sinn dieser Worte verdreht die Süddeutsche Musik-Zeitung zu folgendem Passus:

„Sonderbarer Weise hat der Orgelbauer Schütze bei seiner Disposition so wenig Rücksicht auf die Räumlichkeiten **der Kirche** genommen, dass nur circa $^2/_3$ des Werkes aufgestellt werden **können**; das 4. Manual mit allem Zubehör **müssen** zurück bleiben. Es könnte dieser sonderbare Umstand einen fast irre machen an der praktischen Tüchtigkeit des Orgelbauers. Nichts desto weniger bekam zu Paris die Prüfungs-Commission das ganze Werk (!!) zu hören" u. s. w.

Ueber die Art der Copie und über den Unsinn, dass die Commission „in Paris das ganze Werk gehört habe", welches nicht einmal „in dem grossen Dome zu Rouen Platz haben soll" (!), sagen wir weiter nichts. Aber dass aus unserem pariser Berichte das höchst ehrenvolle Resultat der Prüfung gar nicht erwähnt und dagegen auf unverantwortliche Weise der mit Recht berühmten Firma der Orgelbauer Merklin-Schütze & Comp. in Brüssel und Paris, unseren deutschen Landsleuten, ein Schimpf angethan wird, dazu dürfen wir nicht schweigen und fordern die Redaction der Süddeutschen Musik-Zeitung auf, in ihrem Blatte diesen — Irrthum zu berichtigen.

Die Redaction
der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die berühmte Harfenspielerin Fräulein Mösner hat sich mit dem Herrn Langenbach, Dirigenten der Küpper'schen Capelle in Elberfeld, vermählt.

Frankfurt a. M., 8. Juni. Am nächstkommenden Freitag, den 10. d. Mts., findet das letzte Concert pro Semester 1858—59 des Rühl'schen Gesang-Vereins in der Paulskirche, und zwar zum Besten der verwundeten österreichischen Krieger in Italien, Statt. Der engere Ausschuss des hiesigen Theaters hat wiederholt, und diesmal ohne Berücksichtigung des edlen Zweckes, die Mitwirkung des Orchesters verweigert, weshalb der Vorstand jenes Vereins abermals gezwungen wurde, ein auswärtiges Orchester zu acquiriren. Mit grosser Bereitwilligkeit hat nun die herzogliche Hofcapelle von Wiesbaden ihre Mitwirkung zugesagt. — Als einen Act seltener Toleranz habe ich Ihnen die von Seiten der hiesigen israelitischen Gemeinde erfolgte Anstellung eines Organisten in der neuerbauten Synagoge durch einen Christen mitzutheilen. (Südd. M.-Z.)

Heidelberg, Ende Mai. Das letzte Concert des Instrumental-Vereins — das erste der Sommer-Saison — war eines der glänzendsten und besuchtesten des ganzen Jahres und gab abermals einen schönen Beweis für die Uebereinstimmung des Dirigenten, Herrn Boch, mit dem Orchester und der daraus resultirenden Harmonie und Präcision der Ausführung. Das Programm brachte uns in erster Linie Beethoven's herrliche Sinfonie in *F* (Nr. 8), die, gut ausgeführt, eine befriedigende Wirkung auf die Zahörer machte und würdig auf die zweite Abtheilung des Programms vorbereitete. Die zweite Abtheilung brachte uns — neben einer trefflichen Auswahl der Stücke — zwei Gäste, deren Leistungen wesentlich dazu beitrugen, die Stimmung zu einer äusserst befriegenden zu machen. In Herrn Becker vom Hoftheater zu Mannheim, der eine Arie aus Figaro's Hochzeit vortrug, bewunderten wir einen Bassisten, der bei trefflicher Naturanlage und künstlerischer Ausbildung, frei von den Unarten so vieler Sänger, die ganze Genialität des Mozart'schen Meisterwerkes zur Geltung zu bringen wusste. In Herrn Adolf Pfeiffer, einem jungen Künstler aus Frankfurt a. M., der, wie wir so eben erfahren, noch vor einem halben Jahre heidelberger Student, aus Liebe zur Tonkunst zu seinem jetzigen Berufe erst vor Kurzem übergetreten ist, lernten wir einen gebildeten Künstler kennen, der dem eben so schwierigen als grossartigen Mendelssohn'schen Clavier-

Digitized by Google

Concert in *D-moll*, sowohl was Technik als würdige Auffassung betrifft, vollkommen gewachsen war. Würdig reihten sich den beiden genannten Stücken „Gebet", nach lutherischen Worten für Chor und Orchester von Mendelssohn, so wie Mozart's *„Ave verum corpus"* an, wobei uns die Fortschritte des Chors — einer erst vergangenen Winter ins Leben gerufenen Schöpfung unseres unermüdlichen Directors Herrn Boch — freudig überraschten. Den Schluss des Concertes bildete Nicolai's Ouverture zu den „Lustigen Weibern von Windsor." W.

München. Der Capellmeister Joseph Hartmann Stuntz (geb. den 23. Juni 1793 zu Arlesheim im Canton Basel) ist hier am 18. Juni gestorben.

---

†† **Königsberg**, Mitte Juni. Das seit Längerem projectirte Händel-Fest hat am 15. und 16. d. Mts. Statt gefunden. Da man sich einmal genöthigt sah, das Datum von Händel's Tode (14. April 1759) unberücksichtigt zu lassen, so verlegte man es auf die Pfingstzeit, ohne zu ahnen freilich, dass dann die Zeiten die ungünstigsten von der Welt für dergleichen Unternehmungen sein würden. So haben es nun diese ungünstigen Zeiten verschuldet, wenn das grossartig angelegte Fest einen immer nur kleinen Theil des Publicums berührte, abgesehen auch davon, dass Händel leider nicht bei der Menge die Popularität besitzt, welche die Feier seines Andenkens zu einer allgemeinen hätte machen sollen, und abgerechnet ferner, dass bei uns von einer gewissen, um jeden Preis bewahrten Pietät, wie sie andere Nationen in ähnlichen Fällen besitzen, nicht viel die Rede ist. — Unterstützt durch verschiedene Gesang-Vereine der Provinz, führte die hiesige musicalische Akademie an zwei auf einander folgenden Abenden unter Leitung des Herrn Musik-Directors Stern aus Berlin (für den Messias) und ihres eigenen Dirigenten zwei Concerte aus, in denen ein Bild von Händel's Thätigkeit auf den verschiedenen Gebieten, in denen er sich als Componist bewegte, durch Proben aus seinen Werken gegeben werden sollte. Die Chöre wurden meistens tüchtig ausgeführt; die Leistungen des Orchesters können jedoch nur als schwach bezeichnet werden. Für die Solo-Partieen waren Fräulein Groeser und Fräulein Hinkel aus Leipzig gewonnen worden. — Zur Zeit concertiren hier die Geschwister Ferni. Der Beifall, den sie gefunden, hat sie veranlasst, noch einige Concerte mehr, als die Anfangs annoncirten, in Aussicht zu stellen.

Paris. Die Militärmusik hat seit einigen Jahren angefangen, hier auch die Rolle zu spielen, die ihr in den grösseren Garnisonstädten Deutschlands längst eigen ist. Der Hauptsitz ihrer öffentlichen Leistungen ist jetzt das glänzende Etablissement *Au pré Catelan* im *Bois de Boulogne*. Da das Corps der Guiden ausmarschirt ist, deren Musik Herr Mohr vortrefflich leitete, so nimmt jetzt das Musikcorps der Gensd'armerie der Garde dessen Stelle im Kiosk ein und führt unter der geschickten Leitung des Herrn Riedel, ebenfalls eines Deutschen, Musik von guten Componisten und gut arrangirt mit grossem Beifall auf. Man hört da z. B. Sätze aus Sinfonieen von Beethoven, die Musik Mendelssohn's zum Sommernachtstraum, die Ouverturen zu Oberon, Freischütz, Wilhelm Tell, Martha (die nirgends fehlen darf!) u. s. w. Auch zählt das Corps einige sehr brave Solohläser, namentlich einen Posaunisten und einen Cornetbläser, die jedem Concert-Orchester Ehre machen würden.

Mad. Miolan-Carvalho, die für die dermalige londoner Saison engagirt ist, hat sich am 15. Juni dahin begeben. Sie übte täglich in italiänischer Sprache ihre Rollen in den Opern *„Le Nozze di Figaro"*, *„Il Barbiere di Siviglia"* und *„Le Pardon de Ploërmel"* unter den Auspicien Rossini's und Meyerbeer's.

Roger soll nach bevorstehendem Ausgange seines Engagements die grosse Oper verlassen und sich der italiänischen Oper zuwenden.

Die grosse Oper bereitet ein grosses Werk des Fürsten Poniatowski zur Aufführung vor.

Die ausserordentliche Vorstellung zum Besten der Mad. Miolan-Carvalho im *Théâtre lyrique* hat 24,000 Fr. eingebracht.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÆRTEL in Leipzig.

Chopin, Fr., Op. 20, Scherzo (H-moll), arrang. pour le Piano à 4 mains. 1 Thlr.

Duesek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue correcte Ausgabe.
Nr. 1 in B-dur, Op. 9, Nr. 1. 15 Ngr.
„ 2 in C-dur, „ 9, „ 2. 18 Ngr.
„ 3 in D-dur, „ 9, „ 3. 16 Ngr.
„ 20 in A-dur, „ 43. 20 Ngr.

Hampel, H., Op. 10, Lieb Aunchen. Eine Erzählung in vier Bildern für das Pianoforte. 12 Ngr.

Henselt, A., Op. 1. Variations de Concert pour le Piano sur un motif de l'Opéra l'Elisire d'amore de Donizetti. Nouvelle Edition, revue et corrigée par l'Auteur. 1 Thlr. 10 Ngr.

— — Op. 5, 12 Etudes de Salon pour le Piano. Deuxième Suite. Edition nouvelle, corrigée et revue par l'Auteur. Cah. I. et II. à 1 Thlr. 15 Ngr. 3 Thlr.

Hünten, Fr., Op. 204, Fantaisie pour le Piano sur un Duo Bouffe de l'Opéra: „Le Pardon de Ploërmel", de G. Meyerbeer. 20 Ngr.

Jadassohn, S., Op. 20, Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. 2 Thlr. 15 Ngr.

Krause, A., Op. 5, Zehn Etuden für das Pianoforte. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig.) Einzeln Nr. 1—10. 2 Thlr. 13 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 47 und 57, Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, für eine tiefere Stimme eingerichtet. Nr. 13 bis 24. 2 Thlr. 17½ Ngr.

Norbert, Fr., Op. 9, Divertissement sur des motifs de l'Opera: „Le Pardon de Ploërmel", de G. Meyerbeer pour Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.

Porpora, Nicolo, 6 Duetti latini sopra la Passione di Gesu Christo. Ridotti con accomp. di Pianoforte sul Basso dell' Autore da Gaetano Nava. Lateinisch und deutsch. 2 Thlr.

Schumann, R., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Aus Op. 37. Nr. 10—18 einzeln. 1 Thlr. 20 Ngr.

Wohlfahrt, H., Kinder-Sonaten mit genau bezeichnetem Fingersatz und Vortrag für das Pianoforte. Nr. 1. 18 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 28. KÖLN, 9. Juli 1859. VII. Jahrgang.

Inhalt. Das Erinnerungsfest an Händel in London. Aus dem *Musical World*. — Händel's Denkmal in Halle. — Die dramatische Hierarchie in Frankreich. Fortsetzung, statt Schluss. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Wohlthätigkeits-Concert des kölner Männer-Gesangvereins — Hannover, Hof-Capellmeister Dr. Heinrich Marschner).

Das Erinnerungsfest an Händel in London.

(Aus der *Musical World*)

Die Hauptprobe zu dem Jubelfeste fand Sonnabend Morgens den 18. Juni vor einer Zuhörerschaft Statt, welche nahezu die Zahl von 20,000 Personen erreichte. Die akustischen Einrichtungen im Krystallpalaste haben wir schon beschrieben (s. Nr. 25 vom 18. Juni); sie bewährten sich in dem Grade, den man vernünftiger Weise erwarten konnte. Wir bemerkten eine grössere Resonanz und Concentrirung des Klanges bei den grossen Chören, und auch die Solostimmen warfen besser aus als sonst. (Vergleiche indess weiter unten.)

Das Fest-Orchester bestand in seiner Vollständigkeit aus:

92 ersten Violinen,
90 zweiten Violinen,
60 Bratschen,
60 Violoncellen,
61 Contrabässen,
363
10 Flöten,
10 Oboen,
10 Clarinetten,
10 Fagotten,
6 Trompeten,
12 Hörnern,
9 Posaunen,
3 Ophikleiden,
2 Bombardons,
8 Serpents,
3 Paar Pauken (zwei von 13 F. Umfang),
1 grosse Trommel von ungeheurem Caliber,
6 kleinen Trommeln,
90
453 Personen.

Dazu die grosse Orgel (mit 40 Balgentretern!) und ein Sängerchor von 725 Sopran-, 719 Alt-, 659 Tenor- und 662 Bassstimmen = 2765, ohne die Solostimmen. Alles zusammen 3218. Nimmt man noch die 100 Verkäufer von Textbüchern, die 200 Billet-Empfänger und Platz-Anweiser, die Policemen u. s. w. hinzu, so waren über 3500 Personen im Dienste der Fest-Aufführungen.

Die ganze Unternehmung und Einrichtung der kolossalen Säcularfeier zum Gedächtnisse Händel's, des Michel Angelo der Tonkunst, ging von dem Comite der *Sacred Harmonic Society* in London aus, und es ist nicht genug anzuerkennen, mit welcher ausdauernden Anstrengung und mit welcher umsichtigen Sorgfalt bei der Zusammensetzung des ausführenden Personals dasselbe verfahren ist. Die Direction der Aufführungen hatte es Herrn Costa übertragen.

Die Klangmassen wurden zuerst in dem Nationalliede und in zwei Chören aus dem Messias, dem „Hallelujah" und „Würdig ist das Lamm" versucht. Man erkannte im Vergleich zu den Aufführungen von 1857 allgemein an, dass der neue Bau der Tonbühne und die getroffenen Vorrichtungen viel Vortheilhaftes zeigten. Die hohe Schallwand, welche hinter der Orgel her mit ihren Seitenbogen das ganze ausführende Personal umfasste, wirkte wie eine Art von Resonanzboden, der den Klang zusammendrängte und gerade aus in den ungeheuren Raum des Querschiffes warf. Die Directoren waren mit der Wirkung dieser Schallwand auch auf die Solostimmen so zufrieden, dass von den anderweitigen Versuchen zur Unterstützung der Solostimmen, welche der Prospect früher verhiess (vergl. Nr. 25, S. 198), nicht mehr die Rede war. Es ist natürlich, dass in einem so ungeheuren Raume es viele Plätze gibt, auf denen man besser hört, als auf anderen; im Ganzen aber muss man anerkennen, dass kein Zuhörer geradezu ausser der Schalllinie sass, wie das 1857 noch der Fall war. Bei allem dem darf man sich jedoch nicht ver-

Digitized by Google

hehlen, dass noch viel zu thun bleibt, ehe dieser Abschnitt des Krystallpalastes für völlig geeignet zu solchen Musikfesten erklärt werden kann.

Am Montag den 20. Juni begann das eigentliche Fest. Es wurde mit dem Messias eröffnet. Der Morgen war schön, aber gegen Mittag trat Regen ein, der den ganzen Nachmittag durch dauerte. Der grössten Unannehmlichkeit war man bei der Rückfahrt ausgesetzt, da der Mangel an Wagen eine Menge Menschen stundenlang auf den beiden Eisenbahn-Stationen an Londonbridge und Pimlico festhielt.

Die Aufführung von Händel's Meisterwerke war im Ganzen glänzend, und der Eindruck, den das Hallelujah und der Chor: „Es ist uns ein Kind geboren", hervorbrachten, war mit nichts zu vergleichen. Beide Chöre wurden mit einem Sturm von Applaus aufgenommen, der mit dem Donnerklang des Chors an Stärke wetteiferte. Der erste musste wiederholt werden.

Ausserdem bewährte sich der Chor aber auch noch in manchen anderen Nummern des Oratoriums vortrefflich, z. B. in: „Er wird sie reinigen, die Söhne Levi", „Hoch thut euch auf, ihr Thore der Welt", mit seiner prachtvollen Gegenstrophe: „Wer ist der König der Ehren?" „Sein Joch ist sanft", und: „Würdig ist das Lamm", der erhabenste Chor von allen genannten, der aber leider, weil er der Schlusschor war, nicht mit der erforderlichen Aufmerksamkeit angehört wurde.

Die Solisten waren Frau Clara Novello und Miss Dolby, die Herren Sims Reeves, Weiss und Belletti. Wir brauchen über sie nichts weiter zu sagen, als dass ihre Leistungen, wie immer, vortrefflich waren. Die Zahl der Zuhörer belief sich auf 17,109.

Am Mittwoch stieg diese Zahl auf 18,000. Man glaubte, die Königin werde an diesem Tage im Concerte anwesend sein, und dies zog natürlich Viele dahin. Die Haupt-Anziehungskraft übte jedoch das „*Te Deum*" zur Feier der Schlacht bei Dettingen aus, von dem man sich um so mehr eine erschütternde Wirkung versprach, als die Begeisterung dafür durch die vor Kurzem gehörte Aufführung einen hohen Grad erreicht hatte. Uebrigens konnte man auch voraussetzen, dass der kriegerische Charakter des dettinger Hymnus in gegenwärtiger Zeit doppelt anziehen werde.

Dieses *Te Deum*, welches das schönste Kirchenstück ist, das Händel componirt hat, wurde zur Feier des Sieges geschrieben, den die Engländer, Hannoveraner und Hessen unter Georg II. bei Dettingen (am Main) gegen die Franzosen unter dem Marschall Noailles (den 27. Juni 1743) erfochten. „Sangen die Franzosen nicht auch ein *Te Deum*?" — wird Mr. Thackeray fragen. Wahrscheinlich, und ohne Zweifel werden sie auch in dem damaligen Moniteur einen Artikel veröffentlicht haben, der beweis't, dass sie bloss die Stellung geändert hätten, und dass die feindliche Armee mehr als doppelt so viel Verlust erlitten, als die ihrige. Doch, mögen die Franzosen auch ein *Te Deum* gesungen haben oder nicht, so viel ist sicher, dass das ihrige vergessen ist, und dass das unsrige, weil es Händel geschrieben hat, in alle Ewigkeit leben wird. Wer kann aber sagen, dass eine Schlacht dereinst hauptsächlich durch den Lobgesang, der zu ihrer Ehre componirt wird, im Andenken bleiben werde? Und so wie viele Tapfere vor Agamemnon lebten, aber vergessen sind, weil kein Homer ihre Thaten besang, so kann man auch sagen, dass viele ruhmvolle Schlachten vor der dettinger geschlagen worden, aber dass ihr Andenken erloschen ist, weil kein Händel da war, die Erinnerung an sie mit unsterblichen Tönen zu vermählen. Uebrigens war die Schlacht bei Dettingen die letzte, in welcher ein König von England commandirte. König Georg II., der zuerst das Beispiel gab und nie wieder davon abging, das Hallelujah im Messias stehend anzuhören, war nicht nur ein Mann von tiefem Gefühl für Musik, sondern auch ein handfester Kämpe zu Ross und zu Fuss.

Der zweite Theil des Mittwochs-Concertes brachte ausgewählte Stücke aus Belsazar, Saul, Samson und Judas Maccabäus, bei denen der Beifall und der Enthusiasmus der Zuhörer gross war. Während der prächtigen Ausführung des *Te Deum* war übrigens das Publicum ruhiger in seinen Beifallsbezeigungen, vielleicht in Uebereinstimmung mit der Ansicht, die „ein Mitglied des Chors" in einem offenen Briefe über das ungeziemende Benehmen desselben bei der Aufführung des Messias ausgesprochen hatte. Nachher wurde der Applaus indess wieder sehr stürmisch und artete oft in Aufruhr und Lärm aus, auch waren die Dacapo-Rufe zu häufig. [Man sieht, wie wenig für die Kunst und ihre wahre Verbreitung bei solchen Monster-Concerten herauskommt. Das englische Publicum, das sonst die Oratorien mit einer beinahe kirchlichen Andacht von Anfang bis zu Ende anhört, scheint im Krystallpalaste seinem Charakter untreu geworden zu sein. Freilich, wo die Musik selbst am Ende doch nur auf Schall und Lärm berechnet ist, wird sich das Publicum seinerseits auch den Lärm nicht wollen nehmen lassen!] Ein Orkan von Applaus brach beim Schlusse des Chors „*Envy, eldest born of hell*" aus; die ganze Zuhörerschaft bestand darauf, ihn noch einmal zu hören, und das Schreien wurde so arg, dass Costa sich fügen musste. Der Doppelchor (*D-dur*) „Ehret auf seinem ewigen Thron" aus Samson machte einen grossartigen Eindruck. Miss Dolby sang die liebliche Alt-Arie: „O hör' mein Fleh'n, allmächtiger Gott!" vollendet

Digitized by Google

schön; eben so auch im Messias: „Er ward verschmähet". Frau Novello musste die Arie: „*Let the bright Seraphim*", mit der Solo-Trompete [?] *da capo* singen.

Aus dem Judas Maccabäus wurden sechs Nummern gemacht. Sims Reeves wurde stürmisch empfangen und machte durch die kriegerischen Arien grossen Effect; auch das Duett (*C-moll*), gesungen von Frau Rudersdorf und Miss Dolby, war eine treffliche Leistung, und der darauf folgende Chor: „Noch niemals beugten wir", namentlich die Fuge in *C-dur*: „Wir opfern Gott und Gott allein", wurden mit am besten und mächtigsten gesungen. Der Eindruck des herrlichen Chors: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt!" in welchem besonders der zweistimmige Mittelsatz der Soprane wundervoll klang, wurde leider durch die Unruhe des Publicums, weil er die letzte Nummer des Concertes bildete, bedeutend geschwächt. [!]

Bei aller Anerkennung der baulichen Verbesserungen in dem Palaste lässt sich doch nicht läugnen, dass noch viel fehlt, den ungeheuren Raum für musicalische Aufführungen geeignet zu machen. Es ist nicht möglich, eine Masse von Musikern aufzubringen, die im Stande wäre, diese weithin offenen Galerieen, diese endlosen Flügel des Langschiffes, dieses himmelhohe Domgewölbe zu füllen, dessen ungeheurer Schlund den Donner von zwanzig Tausend Sängern und Instrumentalisten verschlingt, ohne einen Wiederhall davon zurückzugeben. — Wir sassen am ersten Tage günstig, in der Reihe Nr. 55, gerade über der Tonbühne, unter der Süd-Galerie. Der Ueberblick war prächtig und wunderbar imposant, und man konnte erwarten, dass dies einer der besten Plätze zum Sehen und Hören sein müsse. Bald nachher fingen wir indess an, den Abstand unserer Sitze von dem Directionspulte Costa's zu ermessen und mussten ihn auf das Dreifache der Entfernung der letzten Galerie von der Bühne im Theater Ihrer Majestät schätzen.

Das Orchester, wie eine riesige Muschelschale aufgebaut, schien vortrefflich geeignet, den Klang gerade aus in den Raum des Querschiffs auszuwerfen, und wir dachten, dass dies wohl die grosse Entfernung nicht fühlbar machen werde. Aber gleich durch das *God save the Queen* wurde dieser Gedanke widerlegt, obwohl dasselbe, auf einem grossen Theile der reservirten Plätze angehört, einen gewaltigen Eindruck gemacht haben soll. Die hohen Töne der Frau Novello waren auch da, wo wir sassen, deutlich zu hören, allein sie brachten auch keine Idee von Stärke hervor, und Jedermann weiss, dass eine Sopranstimme besser als jede andere in der Ferne gehört wird, so wie der Gesang der Lerche weiter trägt, als die tiefen Töne der Amsel. Als aber das Quartett Miss Dolby, Sims Reeves, Belletti und Weiss den zweiten Vers sang, sahen wir uns genöthigt, mit der grössten Aufmerksamkeit zu lauschen, um gelegentlich einen Ton aufzufangen, und zuweilen war der Gesang ganz und gar nicht zu vernehmen. Was war daran schuld? Der ungeheure Raum, in dem nichts als der Donner eines Vierundzwanzig-Pfünders oder die riesige Klangmasse von Costa's Chor und Orchester ein Echo hervorrufen kann. Nun kommen zwar die Solosänger bei solchen Festen erst in zweiter Reihe in Betracht; aber wenn sie einmal mitwirken sollen, so muss man sie doch auch hören können. Dass übrigens die Chöre, so staunenswerth sie waren, dennoch ebenfalls verhältnissmässig derselben Klang-Abschwächung unterworfen blieben, war unvermeidlich. Natürlich hört man die vereinigte Klangkraft von 3500 Sängern und Spielern überall in dem Gebäude, aber der Unterschied der Stärke des Tones nach dem Verhältnisse des verschiedenen Standpunktes der Zuhörer war denn doch zu auffallend, um nicht bemerkt zu werden.

[Die Vorschläge des Referenten zu weiteren akustischen Vorrichtungen können im Auslande nicht interessiren. Wir kommen immer auf die schon in Nr. 25 gemachte Bemerkung zurück, dass es für die Klangmassen eine Gränze gibt, die nicht ungestraft überschritten werden darf, wenn Musik Musik bleiben soll, und dass das Verhältniss zwischen Menge und Wirkung in musicalischer Hinsicht kein arithmetisches ist. — Auch der Correspondent der pariser *Revue et Gazette musicale*, Th. Wartel, theilt unsere Ansicht ganz und gar. Er sagt über das Händel-Fest in seinem Briefe aus London vom 1. Juli:

„In Bezug auf die Liebe zum Grossen und Kolossalen und auf die Wichtigkeit für die Achtung der Kunst und der Künstler muss man dieses Erinnerungsfest rühmen und bewundern. Betrachtet man aber diese ungeheure Kundgebung der Gesinnung vom musicalischen Standpunkte aus und in Bezug auf die Vollendung der Ausführung, so müssen wir gestehen, dass wir kein grosses Behagen daran empfinden und die letztere nur so leidlich wie möglich gefunden haben, was auch bei solchen Gelegenheiten das allein erreichbare Ziel sein kann. Niemals wird der Musiker diese kolossalen Musikfeste gut heissen können, bei denen die Mitwirkenden nach Tausenden gezählt werden. Es gibt eine Gränze für die Zahl der Dolmetscher eines Oratoriums oder einer Sinfonie, und sieben Tausend (?) Personen sind kein Orchester mehr, sondern eine Menschenmasse. Der Lärm hat in der Musik keine Berechtigung, und man sage, was man wolle, so etwas bleibt doch immer nur Lärm, auf Lärm laufen alle diese grossen Aufführungen hinaus, die eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Thurm von Babel haben, von dem man noch nie gerühmt hat, dass er die Harmonie erzeugt habe. Man muss es

Digitized by Google

einmal gerade heraus sagen: In musicalischer Beziehung ist so etwas hässlich. Wenn ein Volk unisono singt, gut — darin liegt etwas wirklich Grosses und Erhebendes; aber ein Volk, das Fugen singt! — —"

Herr Wartel hätte, um alle Musiker für sich zu haben, sagen sollen: „diese übertrieben oder übermässig grossen Aufführungen" —, wozu denn auch die Concerte zu Paris im Circus, die 2000 Orpheonisten u. s. w. gehören. Er geht zu weit, wenn er alle grossen Aufführungen für musicalisch-hässlich erklärt. Die Franzosen kennen den Eindruck der in grossem Maassstabe vereinigten Chor- und Orchester-Musik, wie wir sie in Deutschland und namentlich am Rheine haben, zu wenig. Im Princip aber hat er gewiss Recht. Die Redaction.]

Die Aufführung am dritten Festtage, Freitag den 24. Juni, war bei Weitem die anziehendste und im Erfolg bedeutendste von allen. Die Menge der Zuhörer überstieg die Zahl der Anwesenden an den früheren Tagen um beinahe zehn Tausend. Die königliche Loge war besetzt durch Se. Königliche Hoheit den Prinzen Albert, durch Ihre Königlichen Hoheiten die Prinzessinnen Alice und Helene und deren Gefolge. Auch Meyerbeer war anwesend. Der Anblick der Tonbühne war über alle Beschreibung prächtig, wozu die grössere Symmetrie der Aufstellung des Sänger-Personals beitrug, da die weiblichen Stimmen wegen der Doppelchöre in „Israel in Aegypten" auf beide Seiten vertheilt waren. Mit Einem Worte: Alles traf zusammen, um den dritten Tag zur Krone des grössten Musikfestes zu machen, das die Welt je gesehen hat. Das Wetter war prachtvoll, und nichts störte den Verlauf der Fest-Aufführung, Dank den vortrefflichen Bemühungen der 200 Ordner, welche den ungeheuren Zudrang eben so ruhig in die gehörigen Strömungen und Schranken leiteten, als an den gewöhnlichen Besuchstagen.

Die Ausführung von „Israel in Aegypten" war unzweifelhaft die beste von allen. Noch nie hatte man eine so mächtige und den Winken eines kleinen Stäbleins so gehorsame Phalanx gesehen. Der Chor war, als wäre er Eine Stimme. Ein oder zwei Mal da, wo die Fugen in den Doppelchören aussergewöhnlich kunstvoll gearbeitet sind, war eine tadellose Ausführung sehr schwierig, und das Ohr fühlte sich nicht ganz befriedigt. Das waren aber auch die einzigen Ausnahmen; alles Uebrige verdient Lob, und zwar im höchsten Grade. Es ist unmöglich, zu entscheiden, welcher Chorstimme der Preis gebührt. Die grösste Wirkung machte: „Er sprach das Wort!" und: „Hagel statt Regen fiel herab!" Der letztere Chor musste wiederholt werden. Wir brauchen nicht alle Glanzpunkte in der Ausführung der Chöre aufzuzählen; es reicht hin, zu sagen, dass sie mit dem Eröffnungs-Chor begannen und erst mit: „Das Ross und den Reiter hat er ins Meer gestürzt!" endigten.

Die Sologesänge hielten sich, in so weit als es möglich war, mit den Chören ebenbürtig. Am ausgezeichnetsten sang Sims Reeves die Arie in *G-dur*: „*The ennemy said*".

Bemerken wir noch schliesslich, dass die National-Hymne *God save the Queen!* zu Anfang und zum Schluss (Solo: Frau Novello) gesungen wurde, den Mitgliedern des königlichen Hauses bei ihrem Eintritt und beim Weggehen begeisterte Hochs aus dem Munde der vielen Tausende ertönten, dass am Ende des Ganzen der Ruf „Costa!" aus der Mitte der ungeheuren Menge erschallte, und dass der treffliche und unermüdliche Dirigent bei seinem Erscheinen durch betäubenden Applaus und Zuruf gefeiert wurde.

[Diesem Berichte fügt die Redaction der *Musical World* unter Anderem noch folgende Bemerkungen zu:]

Das Erinnerungsfest an Händel ist jetzt eine historische Thatsache, und was auch immer für eine Meinung über den letzten Zweck so gigantischer Vereinigungen und deren directen oder indirecten Einfluss auf die Kunst die Oberhand behalten mag, der Erfolg muss der strengen Wahrheit gemäss als beispiellos anerkannt werden. Dass aber, wenn einmal der Hunger des Publicums auf musicalische Schauspiele von so riesigem Maassstabe gereizt worden ist, etwas der Art periodisch aufgethan werden muss, um ihn zu stillen, das leuchtet ein. Gerade wie in den Spectakel-Opern der *Académie Impériale* zu Paris und der königlichen italiänischen Oper zu London, wird auch hierin jede folgende Darstellung ihre unmittelbare Vorgängerin an Massen und Pracht übertreffen müssen, sonst ist ein Misslingen vorauszusetzen.

Was den kritischen Standpunkt betrifft, so können wir nicht umhin, zuzugeben, dass noch niemals durch irgend eine Vereinigung von Stimmen und Instrumenten ein solcher Effect hervorgebracht worden ist. Das jeweilige Schwanken der Massen, der Mangel an Stätigkeit, der noch häufigere Mangel an Feinheit der Ausführung, die unter solchen Verhältnissen unmöglich ist, und das schier gänzliche Untergehen aller zarteren Instrumentation in das furchtbare Klangmeer (so dass, um nur Ein Beispiel anzuführen, der Messias ohne Mozart's Zuthaten eben so gut, wo nicht besser, gewirkt haben würde), waren in gewissem Grade allerdings störend, aber konnten nicht von Gewicht sein in der Wagschale gegen die Grossartigkeit und Erhabenheit, die das Ohr in Erstaunen setzte und die Seele mit Bewunderung über die Macht der Musik füllte.

Digitized by Google

Händel's Denkmal in Halle.

Halle, 1. Juli 1859.

Das Standbild Georg Friedrich Händel's ist heute feierlich hier enthüllt worden. Die Festlichkeit fand in der von dem Programme vorgezeichneten Weise Statt. Nachdem Morgens um 7 Uhr von den Hausmannsthürmen der Choral: „Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren," geblasen worden, begaben sich um halb 9 Uhr hiesige Studirende im festlichen Schmuck mit wehenden Fahnen von dem Universitäts-Gebäude aus nach dem Markte und nahmen dort um das Denkmal herum dergestalt Aufstellung, dass der nächste Raum um dasselbe frei blieb. Den Studirenden schlossen sich mehrere hiesige Liedertafeln mit ihren Fahnen an. Um 9 Uhr setzte sich der Festzug des Händel-Comite's und der bei der Fertigung der Händel-Statue betheiligten Künstler, der städtischen Behörden, der königlichen Universität u. s. w. in Bewegung und stellte sich in dem vor dem Denkmale freigelassenen Raume, mit der Front gegen das Rathhaus, auf. Nachdem diese Aufstellung erfolgt war, ward vom oberen Balcon des Rathhauses der Chor aus dem Judas Maccabäus: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt!" vorgetragen, und hiernächst vom Ober-Bürgermeister der Stadt Halle, v. Voss, eine Ansprache gehalten. Unter dem Einfallen der Musik, die dann einen Choral intonirte, sank die Hülle der Statue, und das Bild des hohen Meisters leuchtete in strahlendem Sonnenglanz auf die mächtig ergriffene und von bewunderndem Staunen erfüllte Versammlung herab, die in das von dem Festredner den Künstlern des Monuments ausgebrachte dreifache Hoch mit begeistertem Jubel einstimmte. Eine Musik-Aufführung durfte an dem heutigen Tage zur Vollendung der Festesweihe nicht fehlen, und es war dazu das Händel'sche Oratorium „Samson" gewählt worden. Die königlichen Kammer-Sängerinnen Frau Johanna Wagner und Frau Köster aus Berlin, der königliche Opernsänger Tichatscheck aus Dresden und der königliche Dom-Chorsänger Sabbath aus Berlin hatten die Solo-Partieen der Aufführung übernommen, welche unter der Direction von Robert Franz und unter Mitwirkung des Concertmeisters David und anderer namhafter Künstler aus Leipzig um 11 Uhr in der Marktkirche begann, während die Chöre von der hiesigen Sing-Akademie ausgeführt wurden. Die Arie aus dem Messias: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", gesungen von Frau Johanna Wagner, beendete die musicalische Feier und bildete so in erhebendster Weise den Abschluss des Festes. Auf dem Denkmal (bekanntlich von Bildhauer Heidel) erscheint Händel in der Tracht seiner Zeit. Von der reichen Allongen-Perücke, deren Locken durch eigenthümliche Schwingung seinem Orchester Wohlbehagen und Missfallen anzudeuten pflegten, bis herunter zu den seidenen gezwickelten Strümpfen und Schuhen — Alles im reinsten Rococo. Ein reicher, goldbrocatner Frack bekleidet die imposante Figur. Und imposant, feldherrngleich ist auch ihre ruhige, beherrschende Stellung. Die Linke stemmt sich in die Seite neben dem Degengriff, die Rechte aber ruht auf dem Notenpulte zur Seite; sie hält das gerollte Blatt, der „Messias", ist aufgeschlagen, und wenn man emporschaut zu dem kräftig gebauten Antlitz, so begegnet man dem gebietenden, aufmerksam gespannten Ausdruck des Denkers und Lenkers der Töne, und es ist, als werde er nun gleich das Zeichen geben, um das „Tröste Zion" erklingen zu lassen. Ungezwungen vereint sich die Realität des Moments mit der Bedeutung des Mannes. Je charakteristischer also diese Figur des Händel an sich schon dasteht, desto weniger bedurfte es eines allegorisirenden Beiwerks am Piedestal. Zu seiner Zeit hat das „Athenäum" gewaltig für ein solches gestritten, der Künstler hat es aber stets entschieden abgelehnt, um so mehr, da er an dem in reichem Renaissance-Styl gedachten Notenpulte schon Gelegenheit genommen hat, sich in üblicher Weise allegorisch auszusprechen. Denn während die Rückseite des Pultes die heilige Cäcilia zeigt, sieht man auf der dreiseitigen Basis den König David, die Harfe schlagend, und die Jungfrau, welche durch die Macht des Gesanges das Einhorn fesselt und den Löwen bändigt; an der Vorderseite aber, gerade unter dem aufgeschlagenen Oratorium, steht die Jahreszahl 1741, als diejenige der ersten Aufführung des „Messias", womit sich der Tondichter der Oper ab- und dem Oratorium zuwandte. Das Denkmal kommt auf den Markt zu stehen, mit dem Gesichte der Marienkirche zugekehrt, in welcher der Gefeierte im Jahre 1685 das Bad der Taufe erhielt.

Die dramatische Hierarchie in Frankreich.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 23.)

Ein anderer Druck, der nicht auf die dramatischen Schriftsteller, aber auf die Theater-Unternehmer in der Provinz ausgeübt wird, und zu welchem Paris wiederum das Vorbild abgibt, sind die enormen Gagen, welche die Sänger jetzt fordern.

Worin liegt der Grund einer Steigerung, deren Ende gar nicht abzusehen ist? Vielleicht in der Ueberbürdung der Künstler mit Arbeit? Wir wollen sehen.

Vor 20—25 Jahren wurde auf den grösseren Provincialbühnen alle Tage, mit Ausnahme des Sonnabends, gespielt—313 Vorstellungen im Jahre, 26 im Monat. Die Tenoristen traten darin 20—25 Mal im Monat auf, und

Digitized by Google

da damals die Sonderung in Helden-Tenöre, lyrische und Spiel-Tenöre noch nicht so ausgeprägt war, wie jetzt, so bestand das Rollenfach eines Tenoristen aus 30—40 Rollen.

Gegenwärtig herrscht überall die Theilung der Arbeit. Daraus hat sich für die ersten Tenöre ein Repertoire von 6—8, für die zweiten von 17—18 Rollen höchstens ergeben. Dazu machen die letzteren noch Bedingungen, diese und jene Partie, die zu viel Studium und Coloratur verlangt, contractlich auszuschliessen, weil sie überhaupt nicht studiren und nie studirt haben. Wenn die früheren Tenoristen wenigstens zwanzig Mal im Monat sangen, so verpflichten sich die jetzigen von beiden Classen nur zu acht Rollen. Ihre Arbeit ist also um zwei Drittel leichter geworden. Wesshalb also die höhere Besoldung?

Ei, sagt man, seit zwanzig Jahren sind alle Bedürfnisse viel theurer geworden, alle Gehälter sind gestiegen: warum sollten die Sänger zurückstehen?

Allerdings lebt man jetzt theurer; aber steht die Steigerung der Gage mit der Steigerung der Preise der Bedürfnisse im richtigen Verhältnisse?

Im Jahre 1834 brauchte ein erster Sänger für

Wohnung monatlich . . .	60	Francs.
Kost	100	„
Kleidung	100	„
Theater-Garderobe	100	„
	360	Francs.

Wir wollen gerecht und liberal sein, wir wollen diese Summe auf 800, sogar auf 1000 Francs erhöhen, obwohl ein Theil der aufgeführten Ausgaben keineswegs auf das Doppelte gestiegen ist; wenn dann ein Sänger im Jahre 1834 1000 Fr. monatlich hatte, so ist doch klar, dass 2000 Fr. monatlich heutzutage die höchste Gage sein müsste, wenn von richtigem Verhältnisse nur irgend die Rede sein soll. Alles, was darüber gezahlt wird, ist anormal und gefährdet die Existenz der Bühnen-Institute; die unerschwinglichen Besoldungen richten den Director zu Grunde und ziehen die bescheidener gestellten Mitglieder allesammt mit ins Unglück. Diese fristen ihr Dasein auf kümmerliche Weise, während die anderen in Gold und Freuden leben. Und man glaube ja nicht, dass bei einem Bankerott die ersten Sänger einer Entsagung oder Unterstützung ihrer Kunstgenossen fähig wären und noch eine Weile aushielten, um in Vereinigung fort zu spielen. Eine solche Grossmuth, oder richtiger: eine Pflichterfüllung der Art, gehört zu den Seltenheiten. Wir erinnern uns einer solchen Krisis in Marseille; ein erster Tenorist — je tüchtiger, desto schneller sind diese Herren bereit, beim ersten Nothschusse das hülflose Schiff zu verlassen — blieb nicht nur taub gegen die dringendsten Bitten seiner Cameraden und liess zweihundert Personen in der schrecklichsten Verlegenheit, sondern er vermehrte noch seine Garderobe durch einige schöne Costüme aus der Theater-Garderobe, um sich dadurch für einige Hundert Francs, die er noch zu fordern hatte, bezahlt zu machen! Und die berühmte Rachel? Sie kam nach Lyon, wo sie auf zwölf Vorstellungen engagirt war, und traf gerade an dem Tage ein, wo der Director seine ganze Gesellschaft im Stich gelassen hatte. Sie weigerte sich entschieden, mit dieser zusammen aufzutreten, und war noch weniger dazu zu bewegen, eine Benefiz-Vorstellung zum Besten derselben zu geben!

Das ist alles wohl wahr, wird man erwidern; aber da eine Theater-Unternehmung ein Geschäft ist, so haben die Sänger auch das vollkommene Recht, ihre Forderung nach ihrer Ansicht zu stellen, und dem Director steht es ja frei, ihre Bedingungen anzunehmen oder zu verweigern. Sehr gut! Man erlaube uns nur die bescheidene Folgerung aus diesem Satze: Wenn die Theater-Unternehmung ein kaufmännisches Geschäft ist, so sind die Sänger eine Waare — nicht so? Trifft es sich nun nicht oft, dass die Waare keinen Absatz findet, wenn sich die Handels-Conjuncturen ändern, oder wenn ihr Preis die vernünftigen Gränzen übersteigt? Was würde es für ein Geschrei geben, wenn alle Directoren auf einmal einig würden, die Oper als einen im Einkaufspreise viel zu theuren Artikel aus ihrem Lager zu streichen!

Setzen wir ferner den Fall, dass Jemand irgend eine Waare, Indigo oder Baumwolle, zu hohen Preisen kauft; räumt man ihm nicht das Recht ein, sie durch Wiederverkauf, Fabrication u. s. w. so hoch zu verwerthen, dass er die Bilanz herstellt? Was kann aber die hohen Besoldungen der Sänger wieder einbringen? Offenbar nur die täglichen Einnahmen. Nun, um dadurch, so wie die Sachen jetzt stehen, eine einiger Maassen verhältnissmässige Bilanz zu erzielen, müsste der Director das Parterre auf zehn, die Logen auf zwanzig Francs Eintrittsgeld setzen und das Abonnement nach demselben Maassstabe erhöhen. Das ist aber unmöglich; dadurch würde man neun Zehntel der Bevölkerung vom Theater ausschliessen und sich der Gefahr aussetzen, das Haus leer zu sehen.

Nun setzt aber vollends in den meisten Städten die Behörde die Eintrittspreise fest. Was folgt daraus? Ein höchst sonderbarer, nirgend anderswo anzutreffender Handel! Die Waare muss man so theuer wie möglich bezahlen, aber ihren Verkaufspreis zu bestimmen, ist verboten!

Und bei der Waare kommen die Schwankungen der Mode, der Handels-Verhältnisse u. s. w. in Betracht; man kann sich erholen, man kann die Verluste ersetzen, was heute 60 Fr. kostet, kauft man vielleicht morgen für 40. Unsere Sänger aber haben ihre unveränderliche Taxe,

Digitized by Google

oder wenn diese sich ändert, so geschieht es nur durch Steigen. Bei der Gage kennen die Sänger nur das *crescendo*; vom *smorzando* wissen sie weder in der Musik, noch in dem Geschäfte etwas. Mögen traurige Verhältnisse, schwierige Zeitumstände, irgend eine Krisis, ja, selbst ein Unglück, das eine Stadt ruinirt, eintreffen: keinem der Sänger mit 30-—40,000 Fr. Gehalt für acht Monate wird es einfallen, ein Viertel oder auch nur ein Zehntel von seiner Gage nachzulassen. Gott bewahre! Alles muss contractmässig fortgehen, bis — die Katastrophe hereinbricht und die Direction auf Nimmerwiederaufstehen unter ihren Trümmern begräbt.

Dann aber höre man das Jammern und die Klagen über den Director! Ohne daran zu denken, dass ein Theil der Schuld — und oft der grösste — auf ihre eigene Rechnung, auf ihre Ansprüche auf der einen und ihre Unfähigkeit auf der anderen Seite kommt, ergehen sich diese Herren in Vorwürfen, erklären den Director für dumm, ungeschickt, ja, unredlich! — Sagt man zu ihnen: „Nun, Sie sind jetzt wenigstens Ihre eigenen Herren. Spielen Sie in Vereinigung; um die Bilanz zwischen den Activis und Passivis Ihrer neuen Lage zu ziehen, haben Sie auf der einen Seite Ihr Talent, auf der anderen die Einnahme, die es Ihnen verschaffen wird. Führen Sie gut Buch, und am Ende der Saison wird es sich herausstellen, ob Sie Sich für Ihre Person auf acht Monate 30-—40,000 Fr. zuweisen können!"

Davon wollen sie nichts wissen; sich mit Sorgen zu befassen, ist nicht ihre Sache; sie haben es lieber, wenn ein Director, dem sie dann noch mit allerlei Launen und Ansprüchen hemmend entgegentreten, seinen letzten Pfennig für sie hergibt. Kann man bei so bewandten Umständen es einem Director verdenken, wenn er, wie Harel an der Porte St. Martin, seinen höchstbesoldeten Schauspielern auf ihre Anfrage um Zahlung antwortete: „Sie wollen Geld von mir haben; wo soll ich es aber hernehmen, da Sie mir nichts einbringen?"

Und sind etwa die Künstler, welche den Directoren die Daumschrauben ansetzen und eine Gage von 2000 Fr. monatlich verschmähen, herabgekommene grosse Herren, ruinirte Millionärs, die sich genöthigt sehen, ihrem Wappen wieder Glanz zu verleihen, ihre Vermögens-Einbusse durch ein hohes *b* wieder einzubringen? Nichts weniger als das! Fast alle diese Herren, die so erpicht auf die Thaler sind und Manieren annehmen, dass man sie für Sybariten oder Edelleute halten sollte, die von Kindheit an in der grössten Wohlhabenheit erzogen und an die feinsten Genüsse des Lebens gewohnt wären, sind aus dem Volke hervorgegangen, sind Leinweber, Schmiede- und Schlossergesellen, Sattler, Zimmerleute, Seifensieder u. s. w. gewesen — alles gewiss sehr ehrenwerthe Leute, aber man kann doch nicht läugnen, dass sie froh waren, wenn sie durch zehnstündige angestrengte Arbeit, meist bei Wind und Wetter, so viel verdienten, dass sie eben leben konnten. Blieb ihnen am Ende des Jahres auch nur ein Heller für die Sparcasse übrig? Das Letztere ist freilich auch in ihrer gegenwärtigen Lage noch zuweilen der Fall; aber durch eine Stimme, die ihnen die Natur gegeben und die auszubilden sie sich häufig kaum die Mühe geben, sind sie in eine gänzlich veränderte Lage gekommen. Sie singen acht Mal im Monat, arbeiten also alle acht Tage sechs bis sieben Stunden und verdienen in vierzehn Tagen mehr, als sonst im ganzen Jahre. Die Leute sind wahrlich sehr zu bedauern! Vollends wenn sie einmal ein paar Hundert Francs verlieren!

Auch die Seltenheit der Sänger, die man so oft zur Rechtfertigung der hohen Ansprüche der Künstler anführt, können wir nicht so unbedingt einräumen, wie es gewöhnlich geschieht. Die guten, die wirklichen Sänger sind allerdings selten, das ist wahr; aber das sollte um so mehr ein Grund zur Uebereinkunft der Directoren sein, die mittelmässigen und die schlechten, mit denen man sich so oft behelfen muss und deren es die Fülle gibt, auch nur nach ihrem Werthe zu besolden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Sonntag den 3. Juli fand ein sehr besuchtes Morgen-Concert im grossen Gürzenichsaale, veranstaltet von dem kölner Männer-Gesangvereine unter Leitung des k. Musik-Directors F. Weber, Statt. Der Ertrag war zur Unterstützung hülfsbedürftiger Angehöriger der kölner Reservisten und Landwehrmänner bestimmt. Wir müssen vor Allem dem Verein die höchste Anerkennung für die ganz vorzügliche, echt künstlerische Ausführung der gewählten Gesänge zollen; man kann in der That in dieser Gattung keinen vollendeteren Vortrag hören. Von auswärtigen Künstlern unterstützten das Concert Fräulein Natalie Hänisch vom herzoglich braunschweigischen Hoftheater und Herr Franz Wüllner, städtischer Musik-Director in Aachen. Fräul. Hänisch sang die Arie mit Frauenchor aus Rossini's Semiramis und den Solo-Sopran in dreien von den Liedern F. Hiller's für Männerchor und eine Sopranstimme. Der Vortrag dieser reizenden Gesänge, in welchen der Chor keineswegs bloss begleitet, sondern eine selbstständige Rolle spielt, war durch die Trefflichkeit der Ausführung von beiden Seiten ein wahrer Genuss; das letzte Lied: „Die Fenster auf, die Herzen auf!" ging am vorzüglichsten, erregte stürmischen Applaus und machte ein kurzes Schwanken in den ersten Tacten des zweiten vergessen. In der Arie (wobei der Damenchor des hiesigen Conservatoriums recht hübsch mitwirkte) und in den Liedern zeigte sich Fräul. Hänisch als eine viel versprechende Sängerin; die Stimme ist recht schön, die mittlere Ton-Region bedarf noch der Ausgleichung; die Intonation ist rein, die Coloratur bereits recht correct und glatt; überhaupt hört man überall Böhme's vortreffliche Schule durch. Wird der Vortrag noch durch etwas mehr Wärme und Innigkeit des Ausdrucks beseelt, so wird diese junge Sängerin, deren Erscheinung auch für die Bühne vortheilhaft geeignet ist, eine rühmliche Laufbahn machen. Von den Solisten des Männer-Gesangvereins er-

Digitized by Google

freute uns nach längerer Zeit einmal wieder Herr Andreas Pütz durch den Wohllaut seiner einschmeichelnden Stimme und die zarten Nuancen des Vortrags. Leider ist Herr DuMont-Fier, die Zierde des Sologesanges im Männer-Gesangverein, noch immer unwohl und muss das Zimmer hüten. Herr Musik-Director Wüllner aus Aachen, als Dirigent und Compenist rühmlichst bekannt, erwarb sich auch als Clavierspieler durch den gediegenen und classischen Vortrag der *F-moll*-Sonate von Beethoven und einiger kleineren Clavierstücke die volle Anerkennung der Musikverständigen und den lebhaftesten Beifall der ganzen Zuhörerschaft. — Ueberhaupt machte das Concert einen sehr befriedigenden Eindruck, und der Vorstand des Vereins verdient nicht nur den Dank der einberufenen Krieger und ihrer Familien, sondern auch des musicalischen Publicums in vollem Maasse.

Aus Hannover wird den wiener „Recensionen" vom 15. Juni geschrieben:

„Wie man uns mittheilt, steht die Pensionirung Marschner's bevor. Ueber den nächsten Grund, warum wir den berühmten Mann, dessen Leitung unser Orchester zu einem wesentlichen Theile seinen verdienten Ruf verdankt, verlieren sollen, obgleich er bisher noch in völliger Rüstigkeit seinem Amte vorgestanden hat, haben wir bis jetzt nichts erfahren. Wir wissen nur, dass das Verhältniss zwischen ihm und dem Intendanten, Grafen Platen, schon seit lange nicht das beste war, weshalb er auch auf den Zustand unseres Opernwesens wenig oder gar keinen bestimmenden Einfluss mehr hatte. Erster Capellmeister wird jetzt Herr Fischer; zum zweiten ist, sagt man, Herr Scholz aus Nürnberg, ein noch junger Mann, der hier bereits während einiger Monate an Stelle des im Laufe der Saison erkrankten Herrn Fischer fungirt hat, ernannt. Wir fürchten, unsere Bühne wird in dem Abgange Marschner's noch mehr als den Verlust eines grossen Namens zu empfinden haben."

Auch nach anderen Zeitungen ist von Hannover aus diese Nachricht mit grosser Zuversicht geschrieben und in die Welt geschickt worden. Es muss also doch wohl etwas daran sein, und so ist es auch. Wir glauben der musicalischen Welt, die noch nicht vergessen hat, wer Heinrich Marschner ist, mittheilen zu können, dass man in Hannover allerdings damit umgeht, ihn als Capellmeister schon vor seinem Ende zu begraben, wahrscheinlich, um zu erfahren, ob er die Verehrung der Welt, seinen Ruhm und seine Unsterblichkeit der hannover'schen Stelle oder seinem Genie verdankt. Zugleich aber geht uns die Nachricht zu, dass die Intrigue scheitern werde oder bereits gescheitert ist. Der musicalisch so hochgebildete König von Hannover wird zur Ehre Deutschlands nicht angeben, dass dem grössten deutschen Opern-Componisten unter den Lebenden die Freude an seiner ruhmvollen Thätigkeit gegen seinen Wunsch auch nur um das geringste verkümmert werde.

Ankündigungen.

Neue Musicalien
im Verlage von
JOH. ANDRÉ in OFFENBACH am Main.
1859. Nr. 2.

Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. van, Op. 50, Romanze für V. mit Pfte. 15 Ngr.
Grimm, Charles, Op. 9, 2 Morceaux pour Vlle. avec Pfte. Nr. 1. Solo de „Les Puritains". Nr. 2. Bagatelle sur la Sérénade de „Don Pasquale". cpl. 15 Ngr.
Kummer, Gasp., Op. 136, Fantaisie pour Flûte avec Piano sur „Die schönsten Augen" de Stigelli. 25 Ngr.

Pianoforte Solo.

Breidenstein, Karl, Lied ohne Worte. 10 Ngr.
Cramer, H., Potpourris. Nr. 85. Paulus. Nr. 88. Schöpfung. Nr. 89. Vestalin. à 25 Ngr.
Cramer, H., Op. 144. Volkslieder. Nr. 13. Es kann ja nicht immer so bleiben. Nr. 14. Mendelssohn, Jäger-Abschied. Nr. 15. Du liegst mir im Herzen. Nr. 16. Das waren mir selige Tage. Nr. 17. Umlauf, Zu Steffen sprach im Traume. Nr. 18. Jetzt gang i an's Brünnele. Nr. 19. Die Nachtigall, russisches Lied. Nr. 20. Mendelssohn, Ich wollt', meine Lieb' ergösse sich. Nr. 21. Hölzel, Die Thräne. Nr. 22. Mendelssohn, Auf Flügeln des Gesanges. Nr. 23. Huth, Das Hindumädchen. Nr. 24. Mei Dirnderl is karb auf mi. à 7½ Ngr.
Gackstatter, Fr., Op. 9, Marche triomphale. 7½ Ngr.
Kunkel, G., Op. 1, Le lever d'aurore, Mazurka de Salon. 10 Ngr.
Magnus, D., Op. 51, Steeple Chase, gr. Galop de bravoure. 12½ Ngr.
Sienold, Charles, Op. 10, Souvenir de Spa, Polka brill. 12½ Ngr.
— — Op. 11. Impromptu. Op. 12. Scherzo. à 12½ Ngr.
— — Op. 13. 2es. Nocturne. 10 Ngr.
Sutter, H., Op. 8, La Campanella, Valse elegante. 10 Ngr.

Tänze für Pianoforte Solo.

André, Jul., Op. 36, Frühlings Erwachen, Walzer. 12½ Ngr.
Spintler, Chr., Jule-Polka über Themas aus dem Jule-Lied. 5 Ngr.
— — Nr. 52. Polka über Themas aus „Actienbudiker." 5 Ngr.

Gesang-Musik.

Banger, G., Op. 5, 3 Lieder für eine Stimme mit Pfte.-Begl. 10 Ngr.
Genee, R., Op. 23, Nr. 3, Abendfeier in Venedig, für vier Männerst. arr. vom Comp. Part. u. St. 10 Ngr. Stimmen 5 Ngr.
— — Op. 29, 12 mehrstimmige Uebungen für Männer-Gesangvereine, um das Treffen der Töne und vom Blatt singen zu erlernen. (20 Exempl. für 4 Thlr.) 12½ Ngr.
— — Op. 38, Es rauscht der grüne Rhein. Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 10 Ngr. Stimmen 5 Ngr.
Marschner, H., Op. 173, 6 Lieder für Bariton oder Alt mit Pfte.-Begl. Einzeln: Nr. 1. Herbst im Meere. 5 Ngr. Nr. 2. Wach' auf, du schöne Träumerin. 7½ Ngr. Nr. 3. So weit! 7½ Ngr. Nr. 4. O, wie lockst du mich! 7½ Ngr. Nr. 5. Junges Blut. 10 Ngr. Nr. 6. Mit gutem Fahrwind. 7½ Ngr.
— — Op. 185, 4 Lieder für Bass oder Alt mit Pfte.-Begl. 25 Ngr. Einzeln: Nr. 1. Der deutsche Wald. Nr. 2. Ermuthigung. Nr. 3. Einsiedler möcht' ich sein. à 7½ Ngr. Nr. 4. Liebeslied. 10 Ngr.
Neeb, H., Der Deutschen Schutz und Trutz. Lied mit Pfte. 5 Ngr.
Schmidt, Gust., Op. 13, 2 (heitere) Lieder für Bass mit Pfte. 10 Ngr.
Seeger, Dr., Deutsches Lieder- und Commersbuch. 140 Gesellschafts-, Vaterlands-, Studenten- und Volkslieder für eine oder mehrere Stimmen mit Pfte. ad lib. netto 25 Ngr.
Volkslieder, illustrirte (deutsch u. engl.), für 1 St. mit Pfte. Nr. 11. Aennchen von Tharau. 7½ Ngr.
Weber, Fr., Op. 14, 6 Quartette für Männerst. Part. u. St. 25 Ngr.
Weinz, Wilh., Op. 6, Mit einem Strauss. Lied f. 1 St. mit Pfte. 5 Ngr.

Verschiedenes.

Bell, A., 50 Orgelstücke. Vor- und Zwischenspiele beim Gottesdienste und zugleich Uebungen für angehende Organisten. cpl. 1 Thlr. 20 Ngr.
Haydn Jos., Ausgew. Quartette f. 2 Vs., Viola u. Vlle. Lief. I., II., III., IV. (1.—13. Quart.) à n. 1 Thlr. 5 Ngr.
Meerts, L. J., Methode élémentaire de Violon avec acc. d'un second Violon (deutscher, franz. u. engl. Text). Th. I. 2 Thlr.
Mozart, W. A., Op. 9), 6 leichte Quartette für 2 Vs., Viola und Vlle. in Stimmen. cpl. 3 Thlr.
Portraits aus dem Univ.-Lex. d. Tonkunst: Beethoven, Haydn, Meyerbeer, Mozart, R. Wagner. Gr. Musikform. à n. 10 Ngr.
Potpourris pour 3 Flûtes. Nr. 1. Robert le Diable. 1 Thlr.
Weber, J. C., Op. 8, Zwölf Orgel-Präludien mit sanften Registern 12½ Ngr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

Gelinek, Abbé J., Beliebte Variationen. Nr. 39. Steh' nur auf, du Schweizerbub. 10 Ngr.
Kummer, Op. 101, Concertino pour Flûte et Violon (ou Hautbois, ou Clar. en Ut.) avec Pfte. 20 Ngr.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 29. **KÖLN, 16. Juli 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Franz Joseph Gossec. II. — Händel's Susanna (Ausgabe dieses Werkes durch die deutsche Händel-Gesellschaft — Aufführung desselben in Köln). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Kroll'sches Theater — Bogumil Dawison — Wien, Capellmeister Stegmayer, Anton Ascher † — Boieldieu über Rossini).

Franz Joseph Gossec.

II.

(I. s. Nr 27.)

Nachdem der erste Appetit gestillt war, begann Rameau die Unterhaltung:

Sehen Sie, lieber junger Mann, Sie sind mir als talentvoll empfohlen worden; ich hätte Misstrauen in das Wohlwollen des Lehrers für den Schüler setzen können, aber Sie haben mir bewiesen, dass er nicht zu viel von Ihnen gesagt hat. Was kann ich nun für Sie thun? Was haben Sie beide für Aussichten und Mittel, in Paris fortzukommen?

Unsere Mittel sind eben nicht gross, antwortete Gossec. Bei unserer Abreise aus Antwerpen hatten wir hundert Kronthaler im Vermögen, die mühsame Ersparniss aus dem Ertrage der Stunden, die wir gegeben. Ueber die Hälfte davon ist nun freilich schon fort, aber durch Ihre Empfehlung wird es uns nicht an Stunden fehlen, und mit Gottes und unserer Jugend Hülfe hoffen wir in Paris leben zu können.

Stunden, Stunden! sagte Rameau, das ist ganz gut. Aber Sie müssen vor Allem ein festes Einkommen haben, das für die nothwendigsten Bedürfnisse ausreicht. Sie wollen componiren, Sich einen Namen machen: wie ist das durchzusetzen, wenn Ihre Schüler Ihre ganze Zeit in Anspruch nehmen? Dreissig Jahre lang habe ich auch vom Stundengeben gelebt, und dreissig Jahre lang hat mich das gehindert, empor zu kommen. Ein edelmüthiger Gönner, derselbe, dem ich Sie heute Abends vorstellen werde, musste mir erst zu Hülfe kommen und Vertrauen in mich setzen, damit ich, nicht gerade aus dem Dunkel hervortreten konnte, denn meine theoretischen Werke hatten mich schon einiger Maassen rühmlich bekannt gemacht, aber damit ich die Gaben, die mir Gott verliehen, ans Licht bringen konnte. Das alles kam bei mir etwas spät; dennoch habe ich kein Recht, mich zu beklagen; im Gegentheil. Aber ich kann Ihnen die Leiden und Kämpfe, die ich durchmachen musste, ersparen, ja, ich kann Ihnen von heute an schon eine feste und fast ganz unabhängige Stellung anbieten. Wollen Sie Director der Capelle des Herrn de la Popelinière werden? Sie müssen alle Wochen ein Concert in seinem Hotel dirigiren und in der schönen Jahreszeit Sonntags Messen und Motetten in der Capelle seines Schlosses in Passy aufführen. Dafür sollen Sie 1800 Livres jährlich beziehen.

Frau! Frau! rief Gossec und fiel ihr mit heissen Küssen um den Hals.

Die kleine Frau erröthete hoch und rief: Was beginnst du? Siehst du denn Herrn Rameau nicht? hast du keinen Dank für ihn?

Lassen Sie's gut sein, sagte Rameau; aber eigentlich hat Ihre liebe Frau Recht, und ich hoffe, sie selbst wird dankbarer sein, wenn ich ihr sage, dass sie zur Clavierspielerin in den Concerten und zur Organistin in der Schloss-Capelle mit 1200 Livres Gehalt ernannt werden soll.

Diesmal stürzten aber Beide überglücklich auf ihn los und umarmten und küssten ihn herzlich.

Man kann denken, welche Freude jetzt bei Tische herrschte.

Nach dem Essen kamen die Kleiderkünstler an, und das junge Paar machte Toilette. Auch Rameau legte sein Staatskleid an, einen Leibrock von braunem Sammt mit blanken Stahlknöpfen, eine weissseidene Weste, auf welcher das schwarze, breite Band des Ordens vom heiligen Michael glänzte, schwarzseidene Beinkleider, schwarzseidene Strümpfe und Schuhe mit goldenen Schnallen. Um halb Sechs fuhr ein Wagen des Herrn de la Popelinière vor und brachte sie nach dessen Hotel, wo schon ein Theil der Gesellschaft versammelt war.

Die Salons der hohen Financiers waren damals vorzugsweise der Sitz des feineren Lebens. Gelehrte und Künst-

Digitized by Google

ler aller Art und der gebildete Adel fanden sich dort ein. Die Gesellschaft war desshalb gesuchter und angenehmer als die rein aristokratischen Cirkel, weil die grossen Herren nicht so sehr wegen ihres Ranges, als vielmehr wegen ihrer persönlichen Eigenschaften und ihres Sinnes für die Kunst darin willkommen waren. Sie fürchteten aber auch ihrerseits keineswegs, durch den vertrauten Umgang mit Männern der Intelligenz und Kunst ihre Würde zu gefährden, und Niemand dachte daran, sie ihnen streitig zu machen. Die Verhältnisse zwischen der vornehmen und der künstlerischen Welt waren damals viel angenehmer als später, wo die Leute von hoher Geburt oder hoher Stellung zu glauben anfingen, dass sie durch Haltung und Benehmen immer eine gewisse Gränzlinie innehalten müssten, die den Abstand der Stände bezeichne.

Nach dem Concerte, das recht gut gelang, stellte Rameau das junge Paar dem Herrn vom Hause vor, der aufs freundlichste Rameau's Vorschläge zur Anstellung gut hiess.

Die kleine Frau fand sich freilich etwas unbehaglich unter der Menge von vornehmen Damen und Herren, vollends da sie, wie natürlich, Gegenstand einer fast allgemeinen Neugierde war. Rameau nahm sie bei der Hand, näherte sich mit ihr einem Herrn, der so wie er das Band des Michaels-Ordens trug, und sagte zu diesem:

Erlauben Sie mir, lieber Freund, Ihrer Frau Gemahlin diese junge Dame vorzustellen, die hier Niemanden kennt als mich. Es ist eine ausgezeichnete Künstlerin, die Madame Vanloo mit Vergnügen kennen lernen wird und für die ich um ihre Protection bitte.

Karl Vanloo führte die junge Frau auf der Stelle zu seiner Gattin.

Madame Vanloo war eine sehr schöne Dame; Vanloo hatte sie in Italien geheirathet*). Tochter eines berühmten Musikers, war sie selbst auch eine treffliche Sängerin, und obwohl der italiänische Geschmack in der Musik damals in Paris keineswegs der herrschende war, so konnte man doch, wenn sie sich einmal in Gesellschaft hören liess, dem Zauber ihres Talentes nicht widerstehen. Vanloo selbst konnte eigentlich nichts als malen. Er war damals sechsundvierzig Jahre alt und liebte seine viel jüngere Frau zum Rasendwerden. An Erziehung fehlte es ihm ganz und gar, aber sein natürlicher Verstand, sein Charakter als Mensch und dann sein hervorragendes Talent hatten ihm in der besten Gesellschaft eine bedeutende Stellung verschafft. Er machte ein Haus, und so war die Bekanntschaft von Gossec's Gattin mit Madame Vanloo ein Glück, welches sehr bald dadurch gesichert und vergrössert wurde, dass das musicalische Talent beider Damen eine wahre Freundschaft herbeiführte.

Gossec hatte unterdessen mit einem Herrn ein Gespräch angeknüpft, der etwa zehn Jahre älter war als er, mit dem er aber sogleich in den Ansichten über Musik und Literatur übereinstimmte. Zwar brachte Gossec die Rede gar zu gern auf Poesie, allein der Andere kam immer wieder auf die Musik zurück. Er schien ein grosser Verehrer der italiänischen Musik zu sein, während Gossec zwar die Schönheit jener Schule vollkommen anerkannte, aber doch stärker zu Gunsten der französischen Musiker sprach und namentlich gegen Rousseau's Ausspruch, „dass man auf französische Worte gar keine gute Musik machen könne", eiferte. Und doch habe er sich selbst Lügen gestraft, da seine Oper *Le Devin du village* so grossen Erfolg gehabt habe. Bei dem Gespräche über Rousseau wurde dann auch der Name Voltaire genannt.

Ich habe gleich ein recht grosses Glück in Paris gehabt, sagte Gossec, dass ich den grössten Tonkünstler Frankreichs kennen gelernt und seinen Schutz erhalten habe. Nun habe ich nur noch Einen Wunsch, auch den grössten Dichter und Philosophen der Franzosen kennen zu lernen.

Vielleicht, erwiderte der Andere, kann ich einmal diesen Wunsch verwirklichen.

Sie kennen Herrn von Voltaire?

Gewiss. Ich habe erst heute Morgens noch einen Brief von ihm erhalten. Wollen Sie seine Hand sehen?

Gossec nahm den Brief mit Hast und las die Aufschrift: „An Herrn von Marmontel".

Marmontel war einer von den jüngeren Schriftstellern, den Voltaire sehr lieb hatte. Kaum dreissig Jahre alt, hatte er schon recht schöne literarische Erfolge gehabt. In den Jahren 1746 und 1747 hatte er den Preis für Poesie bei der französischen Akademie erhalten, und im Jahre 1748 machte seine Tragödie *Dénis le tyran* grosse Wirkung und erwarb ihm die Ehre des Hervorrufs, eine Ehre, welche selbst Voltaire nur erst einmal nach der Aufführung der Merope zu Theil geworden war.

Beim Abendessen kam Gossec neben Marmontel zu sitzen, und von dem Tage an schlang sich um Beide ein Band der Freundschaft, das erst der Tod zerriss.

Sollen wir unser junges Paar nach Hause begleiten? In ihrem bescheidenen Zimmer angekommen, glaubten sie, geträumt zu haben. Arm, unbekannt in der ungeheuren

*) Karl Andreas Vanloo, aus der berühmten niederländischen Maler-Familie, war zu Nizza geboren (1705), lebte lange in Italien, besonders auch in Rom, dann in Paris, wo er Professor an der Kunst-Akademie wurde. Seine Historien- und Landschaftsbilder sind in französischen Galerieen häufig; sie galten zu ihrer Zeit für ausgezeichnete Meisterwerke. Den heutigen Beschauer stört bei aller Anerkennung der geistigen und technischen Tüchtigkeit das Gepräge ihrer Zeit, das Manierirte und gar zu Gelechte. Die Redaction.

Digitized by Google

Stadt, ohne Stütze, ohne Gönner, voll Sorge um die Zukunft waren sie noch heute Morgens aufgestanden, und jetzt, um Mitternacht, kamen sie aus der glänzendsten Gesellschaft, ihre Existenz war vollkommen gesichert, und sie hatten eine Stellung, die sie in ihren schönsten Träumen nicht zu ahnen gewagt hatten!

Was sagst du nun? rief Gossec vor Freude strahlend seiner geliebten Frau zu.

Ich sage, dass Gott uns gnädig ist. Aber wie sollte er nicht? Wir haben ja auch einander so lieb!

Gossec ging nun mit Ernst und Eifer an seinen Beruf. Er fand, dass das Concert-Repertoire seines Orchesters nicht eben reich war: einige Claviersachen, unter denen die besten von Couperin und Rameau waren, einige Violin-Sonaten und für Orchester die Opern-Ouverturen von Lully und Rameau, und besonders die Tänze des Letzteren. Diese waren sehr hübsch und wurden in ganz Europa gespielt. Die italiänischen Componisten hatten schon seit langer Zeit keine Ouverturen zu ihren Opern mehr geschrieben, so dass die von Lully und Rameau als Muster und Meisterwerke galten.

Gossec sah ein, dass das Orchester, so hübsch auch die Tanzmusik war und so interessant auch die fugirten Stücke sein mochten, die man Ouverturen nannte, sich doch eine andere und höhere Aufgabe stellen müsse; er dachte an das Schaffen selbstständiger Concertmusik, und er verwirklichte seinen Gedanken. Im Jahre 1754 führte er seine erste Sinfonie auf.

In demselben Jahre, wo er diese Gattung von Musikstücken zu erfinden glaubte und in Frankreich auch wirklich erfand, hatte auch Joseph Haydn seine erste Sinfonie geschrieben, welcher nachher so viele und so herrliche folgten. Aber erst zwanzig Jahre später wurden diese unsterblichen Werke in Frankreich bekannt; bis dahin herrschte Gossec allein und unumschränkt auf dem Gebiete der Sinfonie in Frankreich.

Die Franzosen waren aber weit davon entfernt, sogleich Geschmack an diesen Compositionen zu finden. Die Zuhörerschaft in Popelinière's Concerten war zu sehr an die hergebrachten Formen gewohnt, um die kühnen Neuerungen Gossec's richtig zu würdigen. Als sie aber in den *Concerts spirituels*, die während der heiligen Zeit in den Tuilerieen gegeben wurden, zur Aufführung gelangten, kamen sie nach und nach bei dem Publicum in Gunst.

Indess wurde Rameau alt und schrieb nicht mehr; Popelinière war ein fanatischer Bewunderer von ihm. Als aber der Meister zu componiren aufhörte, hörte der Protector auch auf, ihn zu unterstützen; er entliess seine Capelle, die er fünfundzwanzig Jahre lang besoldet und für Rameau gegründet hatte, sobald dieser ihr keinen neuen Nahrungsstoff mehr spendete.

Glücklicher Weise war Gossec's Ruf schon so gewachsen, dass ihn der Prinz von Conti sogleich zu seinem Musik-Director und mit noch vortheilhafterer Stellung annahm. Er hatte hier noch mehr Musse zum Componiren und veröffentlichte im Jahre 1759 seine ersten Violin-Quartette. (Das erste Haydn'sche war von 1751.) Auch diese Gattung von Kammermusik war noch ganz unbekannt in Frankreich. Sie wurden schon im Jahre 1761 in Amsterdam, Lüttich und Mannheim nachgedruckt.

Die Lebensgeschichte der Tonkünstler bietet in der Regel nur so lange ein reges Interesse dar, als sie ihre Jugend, ihre Entwicklung und ihr erstes Auftreten und Emporkommen erzählt. Sobald sie aus den Schranken der Lehre, des Ringens, der Hemmnisse u. s. w. in die Oeffentlichkeit getreten sind, so ist ihr Lebensziel gewisser Maassen erreicht, und so verschieden wie die Art und Weise, die Förderungen und Hemmungen der Entwicklung auch waren, so gleichförmig ist in der Regel die fernere Laufbahn aller Künstler. Ihre Geschichte liegt dann in ihren Werken.

Gossec war der Schöpfer der Instrumentalmusik in Frankreich gewesen; allein dabei blieb er nicht stehen: er bewirkte auch einen ungeheuren Fortschritt in der Kirchenmusik. In den französischen Kirchen wurden Compositionen von Lalande, Campra, Moudonville, Bernier und Anderen, die man kaum dem Namen nach noch kennt, gesungen; auch componirten jeder Dom-Capellmeister und die tüchtigsten Organisten, was sie für ihre Kirche brauchten. Alles das kam indess dem fortgeschrittenen Standpunkte der Musik nicht gleich und blieb auch grösstentheils in weiteren Kreisen unbekannt. Da trat im Jahre 1760 Gossec in der Kirche Saint-Roch mit seinem berühmten *Requiem* auf, das eine Revolution in der geistlichen Musik hervorbrachte. Es wurde sogleich gestochen und blieb der Muster-Typus für diese Gattung, bis man dreissig Jahre später Mozart's unsterbliche Composition kennen lernte. Gossec's *Requiem* wurde zum letzten Male bei feierlicher Gelegenheit zu den Obsequien Grétry's im Jahre 1813 in derselben Rochus-Kirche aufgeführt.

Neben dieser Revolution in der Instrumental- und in der Kirchenmusik fand eine andere und noch wichtigere in der dramatischen Musik Statt. Man weiss, dass sie von den Italiänern, namentlich von Pergolese's *La Serva padrona*, ausging und zunächst in der komischen Oper der Franzosen Boden gewann, deren fruchtbarste und beliebteste Componisten Philidor und Mensigny zu dieser Zeit waren. Philidor hatte seinen *Blaise le Savetier* (1759), *Le Soldat magicien* (1760), *Le Maréchal ferrant* (1761)

[*]

Digitized by Google

mit grossem Erfolg auf die Bühne gebracht, und Monsigny, dessen Meisterwerke *Le Deserteur* und *Félix* später erschienen, war mit *Le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764) mit Glück aufgetreten.

Gossec konnte von dieser Umgestaltung der dramatischen Musik, die den Weg der natürlichen Einfachheit und des melodischen Flusses einschlug, nicht unberührt bleiben. Er brachte in demselben Jahre 1764 die komische Oper *Le faux Lord* mit Erfolg auf die Scene, und in der Saison von 1767 war seine kleine Oper *Les Pêcheurs* das beste Cassenstück. Im folgenden Jahre schrieb er *Le double Déguisement* und *Toinon et Toinette*. Aber im Jahre 1769 trat ein Genie auf, das vierzig Jahre lang die lyrische Scene beherrschte, Grétry; nach dem ungeheuren Erfolge des „Huronen", der ersten Oper desselben, sah Gossec ein, dass auf diesem Boden ein Ringen um den Preis mit ihm nicht möglich sei.

Er trat in die Sphäre zurück, in welcher er Schöpfer und unbestrittener Meister war, und gründete im Jahre 1770 die berühmten Concerte der Musikfreunde (*Concerts des Amateurs*). Ihr Orchester war das erste vollständige, das Frankreich besass.

Lully's Orchester hatte fünf Geigen-Stimmen: Discant-Violinen, Discant-Violen, Violen, Bass-Violen und Doppelbass-Violen. Violoncelle kamen später dazu, und der Contrabass wurde in Frankreich erst im Jahre 1709, lange nach Lully's Tode, eingeführt. Die Blas-Instrumente waren zahlreich vertreten, aber in ganz anderer Art, wie heutzutage. Zunächst eine ganze Familie von Flöten, d. h. Schnabel- oder Mundflöten (*flûte à bec*, auch Blockflöte, *flauto dolce* in den Orgelwerken), denn die Querflöte kannte man noch nicht. Man hatte Discant-, Tenor- und Bass-Flöten; eben so Discant- und Tenor-Hoboen, deren Bass das Fagott war. (Das Flageolet und das englische Horn sind die jetzigen Reste der Discant-Flöten und der Tenor-Hoboen.) Von Blech-Instrumenten waren Trompeten und Jagdhörner im Gebrauch, dazu Pauken und Tamburin, letzteres besonders bei der Tanzmusik. An eigentliche Instrumentirung war nicht zu denken; zuweilen findet man die Blas-Instrumente allein gehend, in der Regel aber nur im Tutti mit den Saiten-Instrumenten.

Zu Rameau's Zeit, dessen erste Oper 1733 aufgeführt wurde, hatte die Instrumentation schon grosse Fortschritte gemacht. Die Querflöte, damals die deutsche Flöte genannt, war an die Stelle der Mundflöte getreten, die Hohoe hatte sich vervollkommnet und war sanfter und milder geworden, das verbesserte Waldhorn hatte das grosse runde Jagdhorn verdrängt. Rameau selbst war Erfinder in Bezug auf Combination verschiedener Klangfarben, auf eigentliche Instrumentirung. Die Clarinette war zwar schon 1690 erfunden, wurde aber in Frankreich erst 1745 von Rameau zum ersten Male gebraucht und bekam viel später erst das Bürgerrecht im Orchester. So hatte z. B. das Orchester der italiänischen komischen Oper in Paris noch im Jahre 1780 keine Clarinetten. Das Instrument selbst war übrigens viel schärfer von Klang, als es jetzt ist; sein Ton war mehr trompetenartig, daher auch der Name *Clarinetto*, d. h. kleines Clarino (d. i. Trompete).

Man kann sich hiernach denken, was z. B. die *D-dur*-Sinfonie von Gossec (die einundzwanzigste seiner Sinfonieen) mit seinem neuen Orchester von ersten und zweiten Geigen, Alt-Violen, Violoncells, Contrabässen, einer Flöte, zwei Hoboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken für eine Wirkung machte!

Im Jahre 1773 wurde die Unternehmung der *Concerts spirituels* erledigt; Gossec verband sich dazu mit zwei Freunden und erhielt die Direction. Er hob diese Concerte sowohl durch treffliche Leitung als durch eine Reihe von Compositionen. Unter diesen war auch ein Oratorium: „Die Geburt Christi", in welchem besonders ein Chor der Engel ausserordentlichen Effect machte, den Gossec aus der Höhe her aus einem Nebensaale erklingen liess. In demselben Jahre 1773 brachte er eine ernste Oper: „Sabinus", mit Erfolg auf die Scene der grossen Oper (*Académie royale de musique*); 1775 auch noch „Alexis und Daphne" —: aber im April 1776 wurde Gluck's „Iphigenie in Aulis" gegeben, und wer konnte gegen diesen Riesen aufkommen?

Gossec gehörte aber nicht allein zu den Ersten, die Gluck's Genie anerkannten, sondern er wurde und blieb einer der wärmsten Anhänger des grossen Mannes und unterstützte ihn mit seiner Erfahrung, seiner Kenntniss der Verhältnisse, mit allem, was in seiner Macht stand. Gluck schätzte Gossec's Talent und seinen Werth als Künstler und Mensch hoch und widmete ihm eine aufrichtige und dankbare Freundschaft. Gossec schrieb noch ein oder zwei Werke für die Oper, allein seine glänzendsten Erfolge feierte er fort und fort auf dem Gebiete der Orchester- und der Kirchenmusik. Die Entstehung eines seiner berühmtesten Kirchenstücke ist zu interessant, um hier nicht erwähnt zu werden.

Gossec war ein liebenswürdiger Mensch. Trotz seines hervorragenden Talentes hatte er fast keine Neider, wenigstens keine Feinde; im Gegentheil, Jeder bemühte sich, ihm Freundschaft zu erweisen. So war er denn auch häufig in dem Hause eines Herrn von Lasalle, General-Secretärs der Oper, der auf seiner kleinen Villa in Chenevières bei Sceaux öfter die ersten Künstler des Opern-Theaters bei sich sah. An einem schönen Sommer-Sonntag, als

Digitized by Google

gerade Kirchweihfest im Dorfe war, kam Gossec mit den drei Opernsängern Lays, Chéron und Rousseau von Paris an. Sie fanden Herrn von Lasalle im Gespräch mit dem Ortsgeistlichen und wollten nicht stören.

Nein, nein! rief Lasalle, Ihr stört mich nicht, Ihr seid mir sogar nöthig, um mit mir zu berathen, wie dem guten Pfarrer hier zu helfen, der in schrecklicher Verlegenheit ist.

Wie so? Was gibt's denn zu berathen?

Ach, meine Herren! sagte der Pfarrer: man hatte mir Sänger von der Kirche Notre-Dame in Paris zugesagt, um eine musicalische Messe aufzuführen; seit vier Wochen habe ich das auf allen adeligen Höfen und auf allen Dörfern der Umgegend ausposaunt, und die Kirche wird gedrückt voll werden. Nun denken Sie Sich mein Kreuz und Elend — so eben erhalte ich einen Brief, dass Se. Eminenz nicht erlauben wolle, dass die Sänger von Notre-Dame hier sängen! Ich bin ein geschlagener Mann; die ganze vornehme Welt wird keinen Fuss in die Kirche setzen, wenn sie erfährt, dass nicht gesungen wird, und ich komme um eine so wohl vorbereitete fette Collecte, wie sie mir so bald nicht wieder wird geboten werden!

Ja wohl, ja wohl! fügte Lasalle hinzu, und unser wackerer Pfarrer ist eben hier, um mich zu bitten, ob ich nicht durch einen Courier einige Opernsänger kommen lassen könnte. Nun seid Ihr ja glücklicher Weise schon da! Wollt Ihr ihm helfen?

Wie? rief der Geistliche voll Freude: diese Herren sind Mitglieder der Oper?

Allerdings. Ich stelle Ihnen die Herren Lays, Chéron und Rousseau vor, drei von unseren ersten Berühmtheiten.

O, sagte der Pfarrer, ich kenne diese Herren sehr gut, ich habe oft von ihnen reden hören.

Wo denn das? fragte Chéron.

Im Beichtstuhl, erwiderte der Geistliche. O meine vortrefflichen Herren! thun Sie ein gutes Werk: erbauen Sie heute diejenigen, die vielleicht gestern die ewige Verdammniss riskirten, um Sie zu hören!

Mir ganz recht! sagte Lays: ich will gern singen; aber ich kann nichts Kirchliches auswendig.

Ich auch nicht! — ich auch nicht! riefen die beiden Anderen.

Ei nun, sagte Lays, wir haben ja Gossec bei uns, der muss uns etwas componiren, und wir singen es.

Componiren? Was? sagte Gossec: in einer Stunde, und einen Gesang ohne Begleitung?

Ach, Herr Gossec! sagte der Pfarrer: Sie haben schon so Vieles und so Grosses gethan; thun Sie nun auch einmal etwas um Gottes willen.

Nun denn — lasst mich eine Viertelstunde allein.

Bravo! rief Lays: unter der Zeit wollen wir frühstücken, um uns zu stärken und bei Stimme zu bringen. Kündigen Sie nur an, Herr Pfarrer, dass nichts geändert ist, ausser den Namen der Künstler, und dass Sie anstatt der Kirchen-Capelle von Notre-Dame die Sänger von der grossen Oper haben würden. Wenn der Teufel auch vielleicht dabei gewinnt, Ihre Einnahme wird nichts dabei verlieren.

Der Pfarrer verlässt seelenfroh die Villa, die Drei machen sich ans Frühstück, und Gossec schreibt in genialer Aufregung sein *O salutaris*. Die Sänger probiren es fast mit dem Bissen im Munde, und einige Augenblicke nachher singen sie es in der Kirche von Chenevières zur Bewunderung aller Welt. Die Sache wird bekannt, und am folgenden Sonntag mussten es dieselben Sänger im *Concert spirituel* vortragen. Der Erfolg war ein beispielloser, und das improvisirte „*O salutaris*" gilt noch heute für ein Meisterwerk.

Händel's Susanna.

Als wir in Nr. 50 des II. Jahrgangs (1854) dieser Zeitung einen Aufsatz von Gervinus brachten, welcher der musicalischen Welt in Deutschland zuerst Kunde von dem Vorhandensein eines Oratoriums „Susanna" von Händel gab, und der hochgeschätzte Verfasser uns auch seine Uebersetzung des Textes mittheilte (abgedruckt in Nr. 51 vom 23. December 1854), konnten wir nicht erwarten, von diesem für uns neuen Werke nach einigen Jahren schon eine so vortreffliche Ausgabe in Partitur und Clavier-Auszug zu erhalten, wie sie jetzt in der ersten Lieferung der Ausgabe der Werke Händel's durch die deutsche Händel-Gesellschaft (Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig) vorliegt.

Die Redaction der Partitur für den Druck und die Anfertigung des Clavier-Auszugs hat Julius Rietz übernommen; die Herstellung aus früher unbekannten Quellen rührt von Friedrich Chrysander her. Der deutsche Text ist von G. G. Gervinus, mit einigen Aenderungen derselbe, den wir oben erwähnt haben. Die Uebersetzung ist in jeder Hinsicht vortrefflich, sowohl sprachlich als musicalisch.

Das Oratorium Susanna ist (nach Chrysander's Vorrede) vom 11. Juli bis zum 24. August 1748, im vierundsechszigsten Lebensjahre Händel's, componirt und in der folgenden Frühlings-Saison im Coventgarden-Theater zu London aufgeführt. Die accompagnirten Recitative, Arien und Duette, das Trio und die Ouverture erschienen gleich im Druck. Eine vollständige Partitur gaben Randall,

Digitized by Google

Wright und Arnold. — Dieselbe Vorrede gibt auch die Kürzungen nach Händel's eigener Praxis an, der die Susanna noch im Jahre 1750, einige Wochen vor seinem Tode, aufführte.

Ueber die zum Theil zwar bekannten, aber nicht benutzten, zum Theil bis auf die neueste Zeit unbekannten Quellen, deren Durchforschung der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft den Vorrang vor allen bisherigen verleiht, theilt Chrysander Folgendes mit:

„Dem früher Geleisteten gegenüber befinden wir uns, was das Verhältniss zu den Quellen anlangt, in einer sehr günstigen Lage. Während sich unsere kühnsten Wünsche nur erstreckten auf die Einsicht derjenigen Original-Manuscripte und sonstigen Hülfsmittel, deren Vorhandensein bekannt war, eröffnete sich uns mit dem Bekanntwerden der Hand-Exemplare Händel's unvermuthet noch eine ganz neue Quelle.

„Bekannt waren bisher die Original-Manuscripte fast von allen Werken, und die schönen Abschriften der Oratorien von Händel's Amanuensis J. Chr. Schmidt. Beide Sammlungen, seit beinahe hundert Jahren ein Besitzthum des englischen Königshauses, sind durch die Huld Ihrer Majestät der Königin Victoria und Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Albert in liberalster Weise uns zur Benutzung überlassen.

„Bekannt, wenn auch niemals ausgebeutet, waren ferner die Händel'schen Manuscripte, welche durch einen unbekannten Umstand in die Hände des Lord Fitzwilliam gelangten und seit Jahren als ein Theil seiner reichen musicalischen Sammlung in dem Fitzwilliam-Museum zu Cambridge der Oeffentlichkeit zugänglich geworden sind. Auch diese sieben Bände, meistentheils aus Skizzen oder gelegentlich eingefügten Sätzen bestehend, sind schon für alle drei Lieferungen unseres ersten Jahrganges ergiebig gewesen.

„Mit diesen Hülfsmitteln lässt sich zur Noth eine zuverlässige Ausgabe herstellen. Weil aber in Schmidt's Abschriften, so wie in den gangbaren Drucken vielfache Abweichungen von den Original-Handschriften vorkommen, die an sich wohlberechtigt scheinen, aber aus dem vorliegenden Material nicht erklärt werden konnten, so musste man immer den Verlust der bei Händel's Aufführungen gebrauchten Stimmen, oder, weil die davon bekannt gewordenen Bruchstücke wenig Belehrung gaben, vielmehr den Verlust der alten Hand-Exemplare bedauern. Aber sie waren nicht verloren. Als Niemand mehr glaubte, dass sie unter den Nachkommen Schmidt's noch aufbewahrt sein könnten, wurden sie im Jahre 1856 von einem Antiquar in Bristol zum Verkauf ausgeboten. In Folge dessen gelangten sie in den Besitz des Herrn V. Schölcher, eines der eifrigsten Mitglieder und Förderer unserer Gesellschaft, bei dem sie nun eben so sorgfältig aufbewahrt, als für jeden wissenschaftlichen Zweck bereit gehalten werden.

„Dieser Zuwachs der Quellen vergrösserte die Arbeit bedeutend; denn die Hand-Exemplare sind voller Bemerkungen, Aenderungen und Zusätze, die zum Theil nur durch die mühsamsten Untersuchungen zu erledigen waren. Aber gewiss dürfen wir es einen glücklichen Umstand nennen, dass die Vorarbeiten zu dem Unternehmen der deutschen Händel-Gesellschaft mit Verhältnissen zusammentrafen, die zum ersten Male eine völlig erschöpfende Ausgabe ermöglichten."

Das Bekanntwerden dieser Verhältnisse wird ohne Zweifel einen bedeutenden Einfluss auf die Verbreitung der deutschen Händel-Ausgabe haben, welche auf diese Weise nicht nur ein schönes und ehrenvolles Denkmal des Sinnes unserer Generation für vaterländischen Ruhm und für die gediegenen Werke der Tonkunst wird, sondern zugleich die erste vollständige, auf das sorgfältigste kritisch behandelte und nach unschätzbaren neuen Quellen berichtigte Ausgabe, deren Autorität bei der Aufführung Händel'scher Werke und vollends bei dem ernsten Studium derselben fortan nicht übergangen werden kann.

Das Oratorium „Susanna" haben wir gestern und vorgestern Gelegenheit gehabt in Probe und Aufführung zu hören. Wir haben diesen interessanten Genuss dem städtischen Sing-Verein und dessen Director, Herrn Ferdinand Breunung, zu danken. Die Aufführung mit Orchester und Orgel, die Recitative und Arien mit Clavier-Begleitung, war zugleich eine passende Einweihungsfeier des neuen Locals des kölner Conservatoriums, dessen Hauptsaal der Sing-Verein und die musicalische Gesellschaft ebenfalls zu ihren Versammlungen benutzen. Das zuhörende Publicum war von dem Vereins-Vorstande eingeladen. Die Verhältnisse des Vereins und die übermässige Sommer-Temperatur machten Verkürzungen unabweisbar; das, was gemacht wurde, reichte jedoch vollkommen hin, eine richtige Vorstellung von dem Charakter des Werkes zu geben, und die etwa zwei Stunden dauernde Ausführung war in den Solis und Chören, ungeachtet der kurzen Vorbereitung und der sommerlichen Einflüsse auf den Besuch der Uebungen (besonders bei den Herren, von denen auch bei der Aufführung zwar sehr tüchtige Sänger, aber nur in geringer Anzahl, anwesend waren), im Ganzen gelungen, in einzelnen Vorträgen vorzüglich, wohin wir namentlich die Recitative und Arien der Alt-Partie (Joachim, Susanna's Gatte) rechnen, die man selten wohllautender und einfach inniger wiedergegeben hören wird.

Digitized by Google

Ueber die Composition selbst hat die Aufführung bei uns das Urtheil von Gervinus, das wir hier auszugsweise noch einmal mittheilen wollen, weil es jetzt, da die Partitur zu haben ist, einen grösseren Wiederhall finden und mehrseitige Prüfung veranlassen wird, im Allgemeinen gerechtfertigt und bestätigt. Er sagt (a. a. Orte) unter Anderem:

„Die Susanna ist in derselben Zeit der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden, in der alle die grössten Werke Händel's geschrieben sind, und, obgleich abweichend in seinem ganzen Charakter und verschieden gefärbt von jedem anderen Händel'schen Oratorium, ist es doch gerade durch diese Eigenthümlichkeit höchst anziehend und empfiehlt sich namentlich dem Privatgebrauche durch eine zusammenhangende Reihe reizender Solo-Partieen. Wahrscheinlich sind es auch äusserliche Ursachen gewesen, die das Werk aus den Musiksälen ausgeschlossen haben. In England hat man wahrscheinlich in falscher Prüderie an dem Gegenstande Anstoss genommen, der übrigens in der anständigsten Sittigkeit behandelt ist. Dann aber ist das Werk zu lang. — Selbst für ein englisches, auch in seinen Erholungen energisches Publicum, das zu einer Shakespeare'schen Tragödie, die bei uns immer beschnitten werden muss, wohl noch ein dreiactiges Lustspiel in den Kauf nimmt, wäre die unverstümmelte Susanna geduldserschöpfend.

„— Was indessen zur Hervorziehung dieses Werkes vor vielen anderen hätte reizen sollen, ist seine leichtere Ein- und Zugänglichkeit. Es kann nicht mit irgend einem der historischen Oratorien an Tiefe und Erhabenheit gleich gestellt werden, aber es wird vielleicht mehr als alle anderen das an Opern und neuere Tonstücke gewohnte Publicum gewinnen und fesseln. Dies liegt wesentlich darin, dass es eine opernartige, ganz dramatisch verlaufende Handlung vorführt, die jeder Hörer, auch ein ungebildeter, völlig begreift, für die er durch den blossen Text in die nöthige Stimmung versetzt wird, in der dann die Wirkung der klaren und einfachen Composition unbehindert Platz greift. — — Von der prophetischen Lösung des Knotens abgesehen (die übrigens selbst vom Dichter und Componisten ganz unprophetisch gehalten ist), könnte diese ganze Handlung, wie sie der Text behandelt, heute noch eben so vorgehen. Sie ist von dem Dichter ohne locale oder nationale Färbung dargestellt, und diese Natur der Dichtung hat sich, wie immer bei Händel, unmittelbar auf den Charakter seines Tonwerkes übertragen. Die Recitative und Arien, welche die Handlung allein fortrücken, sind zwar keine Compositionen in moderner Manier, aber sie sind auch durch kein alterthümliches oder fremdnationales Colorit unverständlich. Dazu kommt, dass der ganze Inhalt, der von dem friedlichen, obwohl gestörten, Glück eines sittlich reinen, einfachen Ehebundes handelt, in dem Grundtone der Tonsätze eine idyllische Einfachheit bedingte, weshalb alle Bravourstücke und künstlichen Figuren, die uns in der älteren Musik oft fremd berühren, ausgeschlossen sind. Das Neuzeitliche, Anheimelnde drückt sich am stärksten in mehreren liederartigen Stücken aus, die man unter einem anderen Namen Jedem für Compositionen neueren Datums verkaufen könnte. Sie treten fast dem Volksliede nahe, und in jedem solchen Falle enthüllt sich die volksthümliche Natur von Händel's Musik in der anmuthigsten, einfaltvollsten Weise.

„— — Der Componist hat die Absicht des Dichters, der Handlung unter den Einzelpersonen die Hauptbedeutung zu belassen, verstanden und befolgt. Die Chöre beeinträchtigen dieselbe weder durch Zahl noch Gewicht; ihr verhältnissmässig geringerer Werth mag dazu beigetragen haben, dieses Oratorium aus den Vereinen entfernt zu halten, wo der Chor vorzugsweise gesucht wird. — — In drei Abtheilungen von je zwei Scenen bewegt sie sich in einer wunderbaren Ebenmässigkeit und einfältig naturgemässen Wahrheit. Die erste dieser Scenen versetzt in das Glück des Ehepaars Joachim und Susanna, über das sich am Schlusse der Schatten einer bösen Ahnung legt; die zweite führt die beiden der Susanna nachstellenden Richter, den sanften schwärmenden, den rohen leidenschaftlichen, in einigen vortrefflichen Tenor- und Bass-Arien vor und eröffnet ihren bösen Anschlag. In der dritten wird die einsam trauernde Susanna durch den Ausbruch des tragischen Liebesschmerzes ihrer Dienerin noch einmal vorbereitet auf das drohende Unheil, das sich dann mit dem Einbruch der Richter in aller dramatischen Lebendigkeit entwickelt, deren Spitze ein meisterhaftes Trio (dem in Acis und Galathea nicht unähnlich) bildet. Dann wandelt sich der elegische Ton der fünften Scene (Susanna's Verurtheilung) in plötzliche Spannung bei dem Eintritt des jungen Daniel, und mit der Rückkehr Joachim's kehrt dann auch die Handlung und ihr musicalischer Ausdruck zu dem ersten idyllischen Frieden zurück; sinnig weis't dann das Schluss-Duett der neubeglückten Gatten auf das Eröffnungs-Duett zurück, in dem sie ihr noch ungestörtes Glück besingen. Jede dieser Scenen ist in einem anderen, immer gleich angemessenen Charakter ausgeführt, jede gleich glatt und abgerundet, dass der Hörer über nichts Unebenem, nichts Unerwartetem, Fremdartigem strauchelt, dass die Composition zu der natürlichsten Empfindungsweise am tiefsten spricht, indem sie in jener schlichten Wahrheit verläuft, als müsse jeder Ton und jedes Gesangstück eben so sein, wie es ist. Diese innere Nothwendigkeit ist in aller Kunst ihr letzter und höchster Preis."

Köln, 14. Juli 1859. L. B.

Digitized by Google

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Im Kroll'schen Theater hat die königsberger Opern-Gesellschaft ihre Vorstellungen wieder begonnen. Demnächst wird sie die Flotow'sche Oper „Der Müller von Meran" aufführen. Der Text von Mosenthal soll von Friedrich Tietz umgearbeitet worden sein. Dieser „Müller von Meran" ist übrigens lediglich eine neue Ausgabe des für Wien geschriebenen und eben dort auch durchgefallenen „Albin".

Bogumil Dawison, seit Pfingsten Badegast in Marienbad, veranstaltete zum Besten der im italiänischen Kriege verwundeten österreichischen Soldaten eine Soiree, worin er die Hauptscenen aus Shakespeare's Heinrich IV. vorlas. Die Einnahme betrug 872 Gulden.

Wien. Capellmeister Stegmayer verlässt sein Engagement am Hof-Operntheater.

Im Juli findet in Breslau ein vereintes Gastspiel der wiener Künstler Frau Gabillon, Fräul. Bossler, Herren Fichtner, Gabillon und Sonnenthal Statt. Unter den in Köln Neuengagirten ist ein Herr Joseph Neumann, Baritonist aus Wien.

Anton Ascher, der beliebte berliner Schauspieler, der uns noch vor kaum zwei Wochen brieflich ersuchte, seine Abreise nach Wildbad und das Nicht-Stattfinden seines Gastspiels am Karltheater dem Publicum mitzutheilen, soll nun einer Notiz des „Wanderers" zufolge plötzlich gestorben sein. Ein nicht unbeträchtlicher Verlust für die berliner Bühnenwelt, der auch unter den wiener Theaterfreunden mit empfunden werden wird (Wiener Recens.)

Boieldieu über Rossini. 1. Ich bin so sehr Rossinianer wie alle jene fanatischen Belferer, und eben aus dem Grunde, weil ich Rossini wirklich liebe, bin ich darüber entrüstet, dass man seine Art und Weise durch schlechte Nachahmungen abnutzt.

2. Ich glaube, dass es ein Mangel an Empfänglichkeit ist, wenn man nur Eine Art von Musik auf einmal lieben kann, und ich bin sehr zufrieden, dass ich so viel in mir habe, um ganz ausser mir zu sein, wenn ich „Don Juan" höre, ganz berauscht, wenn ich „Otello" höre, und ganz bewegt, wenn ich „Nina" höre.

3. Ich glaube, dass man sehr gute Musik schreiben kann, indem man Mozart, Haydn, Cimarosa u. s w. nachahmt, und dass man immer nur ein Affe sein wird, wenn man Rossini copirt. Der Grund liegt darin, weil Mozart, Haydn, Cimarosa u s. w. immer die Sprache der Empfindung und der Vernunft sprechen, während Rossini's Musik voll *traits*, voll *bons mots* ist. Man kann diese Art nicht copiren, man muss durchaus stehlen oder andere *bons mots* erfinden, was eine neue Schöpfung wäre.

4. Ich finde es ungeschickt, sich der Gefahr auszusetzen, weniger Wirkung als Rossini hervorzubringen, wenn man dieselben Mittel wie er anwendet. Das ist so viel, als sich auf seinem Terrain von ihm schlagen lassen, was immer demüthigend ist. Man ist dann der Angreifer, und der ganze Ruhm bleibt ihm Indem man zu sich selbst zurückkehrt, hat man, wenn man geschlagen wird, wenigstens das Bewusstsein für sich.

5. Wenn Sie wollen, dass ich Ihnen freimüthig meinen Gedanken ausdrücke, so ist es dieser: Ich wollte, dass man sagte: Rossini und Boieldieu haben beide ihr Ziel erreicht, Jeder auf seinem Boden. Um sie zu vergleichen, müsste man den Einen eine französische, den Anderen eine italiänische Oper machen sehen. Bis dahin lassen wir sie jeden auf seinem Platze; sie sind dort gut. Es ist nicht sehr bescheiden von mir, Ihnen dieses Verlangen auszudrücken; wie dem immer sei, Sie haben hiermit mein Glaubensbekenntniss.

(Aus Briefen Boieldieu's von 1823 und 1826. — Boieldieu ist 1834 gestorben.)

Das allgemeine schweizerische Musikfest, welches in Basel Mitte Juli hätte abgehalten werden sollen, musste der den schweizerischen Gränzen näher gerückten Kriegsereignisse wegen auf friedlichere Zeiten hinausgeschoben werden. Als Ersatz hiefür und gleichzeitig als Gedächtnissfeier von Händel's Todestag führte der Gesang-Verein aus den Oratorien Samson, Judas Maccabäus, Israel und Messias eine Anzahl gutgewählter Fragmente auf.

Ankündigungen.

Bei B. Formann in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Oesten, Th., Op. 133, Drei Clavierstücke:
Nr. 1. In heimlich trauter Stunde.
„ 2. Traumkönigs Hochzeitsmarsch.
„ 3. Beim schäumenden Becher.

Neue Musicalien
im Verlage von
J. RIETER-BIEDERMANN in Winterthur.

Bargiel, W., Op. 17, Suite (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianof. u. Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.
Kalliwoda, W., Op. 9, 3 geistliche Lieder für gemischten Chor. Partitur und St. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen à 6½ Ngr.
Kirchner, Th., Op. 9, Präludien für Clavier. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.
Köhler, L., Op. 63, Clavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.
Krause, A., Op. 9, 12 Etuden in gebrochenen Accorden für das Pianoforte. Angenommen am Conservatorium zu Leipzig. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Mangold, C. A., Op 60, 6 Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. 1 Thlr. 22½ Ngr. Stimmen à 8⅓ Ngr.
Panofka, H., Gesangs-A B C. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimmen zum Gebrauch in Seminarien, Gesangsschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr. netto.
Reinecke, C., Op. 59, 3 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Scholz, B., Op. 12, 4 Chöre für Männerstimmen. Part. u. Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr. Stimmen à 6½ Ngr.
Steuer, R., Op. 1, 3 Mazurkas für Pianoforte. 20 Ngr
— — Op. 3, 6 Lieder aus der Volkslieder-Sammlung von C. Scherer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Ngr.
Trutschel, A., jun., Op. 19, 3 fröhliche Lieder aus Aug. Becker's „Jung Friedel, der Spielmann", für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.
Wüllner, F., Op. 8, 6 Gesänge aus den Liedern des Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

(Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des sechsten Jahrgangs.)

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 30. **KÖLN, 23. Juli 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Natur und Geist in Tönen. Von Dr. Ed. Krüger. — Franz Joseph Gossec. III. — Aus Wiesbaden (Concert). Von h. — Theaterjahr 1858—1859 in Berlin. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Deutsche Oper, Italiänische Oper — Schwalbach, Musicalische Soiree — Arnheim — London, Karl Formes — Pesth, Theater-Zustände — Anton Ascher).

Natur und Geist in Tönen.

Von Dr. Ed. Krüger.

Ueber die Natur und Wirkung, Geist und Bedeutung der Töne sind wiederholentlich Untersuchungen angestellt, deren Ergebniss noch nicht abgeschlossen ist. Sei es daher erlaubt, dieselben fortzuführen und ihre endliche Lösung vorbereiten zu helfen.

Die Frage, woher die Töne stammen, näher gesagt: wo unser heutiges Tonwesen begründet sei, ist zwar mehr philosophischer als praktischer Bedeutung; doch gehen die Consequenzen der philosophischen Ergebnisse an vielen Stellen unmerklich ins Praktische, in die Lebensäusserung der Tonübung hinüber. Umgekehrt auch sind viele Fragen nach Temperatur, Tonhöhe, Klangfarben, Tongeschlecht u. s. w. zwar dem Wesen nach praktisch, aber wer ihnen ernstlich nachgeht, findet die Fäden der Untersuchung weit zurückgehend in das Gebiet des idealen Gedankens. Wir haben daran ein Beispiel, wie unzerreisslich Denken und Sein, Logos und Leiblichkeit verbunden sind.

„Liegt der Urgrund der Musik ursprünglich im Menschen, oder empfängt der Mensch ihn durch die Wirkung der Aussenwelt auf seine Organisation?" Also stellt Fétis die Fragen in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, 1858, Nr. 39, und entscheidet sich für die Bejahung der ersten Frage: der Mensch habe die Musik wollend, wissend, erkennend erschaffen. Die Beweisführung geht davon aus, dass alle Versuche, die aussermenschliche Entstehung des Tonsystens darzuthun, poetische Träumereien, philosophische Hypothesen seien, „Behauptungen ohne Beweis" (1858, S. 306).—Nach dieser verneinenden (apagogischen) Wendung sollte man meinen, dass die Behauptung von der menschlichen Erfindung, an welcher Fétis festhält, desto bewiesener wäre, und zwar nicht in verneinender, sondern bejahender Weise—nicht apagogisch, sondern thetisch, deductiv. Aber nein! Eben so unbewiesen und *quasi re bene gesta* fährt der Verfasser fort: „Der Mensch allein ist die Ursache, der Urgrund seiner Musik" u. s. w., ohne den Schatten eines Beweises zu bringen, ausser jener Abweisung des Gegners. Es ist aber nicht logisch, die Wahrheit durch Subtraction und Negation finden zu wollen, wie jener Advocat: „Du hast Unrecht, folglich habe ich, dein Gegner, Recht."

Wir ermüden die Leser nicht mit Widerlegung aller einzelnen Betrachtungen des berühmten Musikgelehrten, und verweilen nur bei der Erwägung des Wortes Natur, Natur-Tonleiter u. s. w. — Das allerdings ist gewiss: die Natur *im eigentlichen Sinne ist entweder gar nicht oder* nur in sehr zweifelhaften Fällen die Erzeugerin musicalischer Töne. Denn dass die Natur Schälle, Töne, Klänge u. dgl., woran die älteren kursächsischen Theoretiker einen undankbaren Fleiss verschwendeten, hervorbringt, wie z. B. Sturmessausen, Bachesrieseln, Vogelgesang, das wissen wir freilich. Aber menschlich musicalische, d. h. harmonisch messbare, harmonisch bezügliche Töne wissen wir in der Natur nicht nachzuweisen. So ist z. B. „das eigenthümliche Pfeifen des Sturmes auf der von der Esse (Schornstein) gebildeten grossen Orgelpfeife" (Chrysander, 1855, S. 99) kein reines Naturproduct, weil die Esse von Menschenhand gebaut ist; imgleichen die Töne der Aeolsharfe tönen aus einem Gebild der Menschenhand, wenn auch der Wind ohne Menschenhand den Ton erregt. Eher möchte man den eigenthümlichen Klang, den der Windhauch in der Fingalshöhle und irgendwo auf der Insel Ceylon erzeugen soll, als einen Naturton erkennen—wenn die Sache von wissenschaftlichen Tonkünstlern untersucht und erwiesen wäre. Ein Gleiches gilt von den musicalischen Tönen ächzender Schiffstaue, wovon man einst fabelte.

Mit allem dem ist aber nicht bewiesen, dass der Mensch, sei es durch Erkenntniss-, Gefühls- oder Willens-Vermögen (1858, 306), der reine Selbstschöpfer der harmonischen Musik sei. Nur diese, die harmonisch-

Digitized by Google

künstlerische Fassung der Töne ist es, welche hier der Untersuchung unterliegt; und hier zeigt die Erfahrung: des Menschen „Verstand und Urtheil der Gesetzmässigkeit" (Fétis, S. 307b) reicht **nicht** aus, die Urharmonie schöpferisch zu erfinden. Wie wenig Verstand, Bewusstsein, Willenskraft hier wirke, wie vielmehr ein unerklärlicher, unbewusster Naturgrund **im** Menschen, das beweiset Mozart's Kindheit, die sich schon im dritten Jahre an gefundenen — nicht erfundenen — Terzen freute, die Secunden aber verabscheute, ohne dass weder sein Wille noch seines Vaters Lehre diese Empfindung geregelt hätte; auch beweiset es sich in der Erfahrung mässig tonbegabter Menschen, die am Dreiklange Wohlgefallen finden, bei der Minder-Septime ängstlich werden, ehe es ihnen gelehrt ist. Die angenehmen und unangenehmen Gefühle beim Zusammenklang gewisser Töne — „was ist das alles anders als eine Reihe von Folgen eines Gesetzes der Tonverhältnisse und ihrer Beziehungen auf einander, welches in der menschlichen Natur liegt, und dessen wir uns aus Instinct bewusst werden?" (Fétis, 306—307.) Richtig! Aber hiermit sind in Wirklichkeit alle früheren Behauptungen der willenskräftigen Selbstschöpfung der harmonischen Musik abseiten des Menschen-Verstandes **widerlegt**, und das von demselben Fétis, der sie zu beweisen sich anheischig macht.

Wo ist nun hier die logische Lücke, da wir wenigstens alle gewiss sind, dass die reine Natur so wenig als der reine Willensgeist die harmonische Musik schafft? Die Lücke liegt in der willkürlichen Aufstellung des Gegensatzes selbst. — Die Begriffe „Natur und Geist" sind vieldeutig, dem Streite der Schulen unterworfen; diese müssen näher bestimmt werden für jede Einzelwissenschaft, um hülfreich zu sein; reine Natur, reiner Geist genügt desshalb nicht, weil zwischen beiden noch unendlich viele Glieder vorhanden sind, was schon die gangbaren Ausdrücke: Menschennatur, Seelennatur, — Naturgeist, Weltgeist u. s. w. deutlich darthun.

Eines dieser unendlich vielen Glieder zwischen den Endpunkten, welche Natur und Geist gleichmässig anrühren, ist die Mathematik. Ist sie Natur? Nein; die ganze Natur zeigt kein streng mathematisches Gebilde. Ist sie Willensgeist, ethischer, bewusster Geist? Nein; ihre Abstractionen sind ohne Gemüth, Ethik, Seelenleben; sie sind reine Formen der Abstraction, gedacht, nicht wirklich. So möchte sie dem Geiste verwandter scheinen als der Natur; und doch zeigt sie und lehrt sie überwiegend naturhafte (kosmische) Verhältnisse, vom Willensgeist (Ethos, ethischen Geiste) so unabhängig, dass der orthodoxe Leibnitz ausrufen konnte: „Die Mathematik scheint ohne Gott zu sein; der Atheist wie der Gläubige begreifen gleicher Maassen, dass zweimal zwei vier ist; — das unterscheidet sie von allen anderen Wissenschaften, deren Gestalt durch Theismus und Atheismus überall wesentlich berührt und verändert wird" (nach dem Gedächtnisse, nicht wörtlich citirt).

Diese Mathematik nun, die zwischen Himmel und Erde arbeitet, zwischen Natur und Geist sich bewegt und Beides nicht ist, deren Stellung zu bestimmen, den Philosophen wohl noch lange Zeit Mühe machen wird: sie mit ihrer Tochter Physik (Akustik) ist es, die auch von Fétis S. 318 zwar in ihrem Rechte äusserlich anerkannt, aber dabei innerlich doch nicht erkannt ist; denn selbst die am Schlusse seiner Betrachtungen hingestellten Axiome halten keineswegs Natur und Geist deutlich begränzt aus einander. Desto gewisser erscheint aber das nunmehr durch Fétis' widerwilliges Zeugniss bestätigte Ergebniss: „Die Grundverhältnisse der Harmonie werden vom Menschen instinctmässig in seiner Natur (Natürlichkeit, *ψυχῆ φυσικῆ*) empfunden; also sind sie **nicht** Schöpfungen des freien Willensgeistes, sondern ausser dem bewussten Willen des Menschen, also auch ausser seinem Verstande oder über demselben."

Der Urgrund der harmonischen Tongestalten ist über dem Menschen, gleichwie alle jene Mächte, die wir als Zwischenmächte bezeichnen und deren sich bei weiterem Nachdenken mehrere finden, als unsere Schuldenklehren aufzuzeichnen gut finden. Solche Begründung auf physicalischer Mathematik gereicht unserer Kunst nicht zur Schande, obwohl Hegel das gern behauptet, um ihr Eines anzuhängen. S. Aesth. 3, 161. Es sind nämlich unzweifelhaft die besonderen übermenschlichen, d. h. nicht von Menschen erdachten, sondern physicalisch-natürlichen Grundmächte unserer Musik, Rhythmus und Harmonie. Sie sind desshalb nicht seelenlos, weil sie der Mensch nicht erfunden hat; ja, sie haben mystisch-überwältigende Wirkung auf die Seele des Menschen, welche sich hier leidend, nicht zeugend verhält.

Dass es mystische Gewalten selbst in der als rationalistisch verrufenen Mathematik gibt, ist übrigens jedermann offenbar, der nicht die *ratio* des Rationalismus als *ultima ratio* aller Weltweisheit anbetet. Ein Beispiel: Wie geht es zu bei der quadratischen und cubischen Potenzirung? Durchaus mystisch, mindestens den ersten Grundsätzen der reinen Mathematik entgegen. Denn bei der Quadratrechnung scheinen aus Linien Flächen gemacht zu werden — $3 \times 3' = 9 \square$ Fuss — bei der Würfelrechnung aus Flächen Körper — $3 \times 3 \times 3' = 27$ Kubikfuss —, was Beides der rationellen Definition von Linie, Fläche, Körper zuwider ist; und dennoch bewährt es sich. Auch die Wahrscheinlichkeits- und Unendlichkeits-

Digitized by Google

Rechnung geht über die *ratio* des definibel Messbaren hinaus und hat dennoch mathematisch bewährte Gültigkeit.

Das Ergebniss hiervon ist nun: Die Mathematik ist nicht Natur, sie ist auch nicht menschliches Geschöpf aus Kraft des Willens; sie ist vom Menschen gefunden, nicht erfunden, also ist sie über dem Menschen und doch auch in ihm.

Ein Gleiches zeigt sich nun bei den musicalischen Grundgewalten des Rhythmus und der Harmonie. Der Rhythmus ist eine Gewalt über und ausser dem Menschen, **nicht** vom Menschen gemacht oder gar, wie die schale und kahle Erklärung des Rationalismus will, dazu ausgesonnen, um die Massen zu theilen und die Theile besser zu übersehen. Den Beweis einer höheren Auffassung lehrt die höhere Messkunst an Pendel und Wellenschlag. Der Pendel ist gleichwie Schornstein (Esse), Saite, Glocke und Aeolsharfe kein Naturproduct, daher seine Resultate menschliche Abstractionen, d. h. Abnehmungen, nicht Schöpfungen; er lehrt die bei richtiger Abwägung der Schwere regelmässigen, unabänderlichen Schwingungen eines unbelebten Dinges. Der Wellenschlag ist dagegen von Naturgewalt durchzogen; es ist in ihm ausser der reinen Gleichmässigkeit ein durch höheres Leben erwirkter Ueberschwang, ein Erhöhen und Ermatten, eine Ungleichheit im idealen Gleichgewicht. Dieser ursprüngliche Rhythmus ist der der Zwei, des reinen Gegensatzes, daher die Zweitheilung die weit überwiegende, gleichsam „natürliche" ist; der Tripel-Rhythmus scheint menschliche Erfindung. Diese nicht pendelhaft natürliche, sondern natur-geistige Erhöhung des elementaren Rhythmus benannten die alten Tonlehrer *mensura perfecta*; der Tripeltact hiess *perfectio*, der Dupeltact *imperfectio*, nach alter mystischer Lehre desshalb, weil Drei die vollkommenste Zahl und ein Abbild der Dreieinigkeit sei, vielleicht auch aus dem unbewussten Grunde, weil sie erkannten, dass die Dreitheilung eine geistig bewusste, menschliche Erfindung sei gegenüber der elementar-natürlichen Zweitheilung. Alles dieses mochte Hegel, der Musikfeind, nicht begreifen, weil ihm die Anschauung fehlte; er behauptet vom Wellenschlag und Musik-Rhythmus dasselbe, was dem todten Verstandes-Gleichgewicht des Pendels zukommt*) — und jeder Gesang, jede Saitenschwingung konnte ihn des Gegentheils belehren; denn alles Lebendig-Erregte, sogar die Sternenbahnen, gehen den rhythmischen (mehr als pendelhaften) Gang des Ueberschwanges, der Beschleunigung, des Hin- und Wieder-Undulirens — was jeder Tonkünstler weiss, und was die Tactlosigkeit geistloser Virtuosen bis zum Ekel, ja, zur Verrücktheit ausbeutet.

Den ursprünglichen Rhythmus, der über dem Menschen ist, zeigt der natürliche Mensch im Tanzen und Singen, falls er sonst tonbegabt und schönheitliebend beschaffen ist. Denselben ursprünglichen Rhythmus schwingt die Saite, tönt die Glocke, beides menschliche Kunstgebilde, die aber, wie oben gezeigt, von ihrem Schöpfer sogleich emancipirt, ihren eigenen mathematisch natürlichen oder aussermenschlichen Gang einschlagen.

Dasselbe ist bei der Urharmonie der Fall. Die Urharmonie ist das Urphänomen der Kunstmusik; die (natürliche) Grundgestalt, welche der Mensch vernimmt, das ist die Vernunft, welche erst empfängt, dann weiter gestaltet in eigener subjectiver Freiheit. Dieses Urphänomen ist der *Dur*-Dreiklang, welchen jeder musicalische Körper, falls er gross und kräftig genug ist, um vernehmbar zu sein, aus sich selbst schwingt; die Saite (am liebsten auf tiefen Clavier-, Cello-, Contrabass-Saiten, aber auch auf der Violine durch Flageolet darstellbar) vibrirt ihn, die Orgelpfeife hallt ihn aus, die Glocke tönt ihn laut und leise verklingend, die Posaune und ihres Gleichen zeigen ihn in den zwanglos (ohne Versetzung, Stopfen u. dgl.) ausgeblasenen so genannten Naturtönen *C, c, g*, gestrichen *c*, gestrichen *e*.

Diese Töne sind nicht erwählt, erdacht oder ertappt, sondern gegeben, und die menschliche Vernunft nimmt, was gegeben ist; sie ist weder hier noch in irgend einer transcendenten Region schöpferisch, sondern empfangend — die vernehmende Vernunft; nach der Empfängniss erst begibt sie sich zur schöpferisch freien Gestaltung, aber auf dem Grunde des Gegebenen. Es ist daher der naturgemässe Gang der Kunstlehre, mit dem Dreiklang, als der Wurzel aller Musik, zu beginnen, nicht mit der Tonleiter.

Absichtlich haben wir eine weiter zurückgehende Urfrage Anfangs umgangen, um sie jetzt auf mehr zusammenhangende Weise zu beantworten, die Frage: Ist des Menschen Gesang früher gewesen oder die Instrumente? Diese Frage, wie leicht sie scheine, ist wissenschaftlich zu beantworten schwierig, doch vielleicht eben so lösbar, wie manches andere Urgeschichtliche. — Jene ältere Antwort, der Mensch habe von Vögeln singen gelernt, ist von der neuen Wissenschaft mit Recht verworfen, gleichwie auch andere Künste und Natürlichkeiten (mit Verlaub zu sagen), die Adam den Thieren soll abgeguckt haben, wohl aus einem höheren Princip als dem der äffischen Nachahmung zu erläutern sind. — Dass der Vogelgesang incommensurabel ist wegen der über aller menschlichen Messbarkeit entlegenen Tonhöhe, ist bekannt und von Schleiden und Chrysander klar nachgewiesen. Auch das rhythmisch-

*) Hegel's Aesth. 3, 161. Aehnlich Marx' Comp.-L. 1, 25. 2, 168 der 2. Ausg. Vergl. dagegen Krüger's Beiträge zur Tonkunst, S. 152, 312.

[*]

Digitized by Google

melodische Element fehlt den Vögeln so sehr, dass sogar die beredte Nachtigall in menschliche Buchstaben schwer zu übersetzen ist, wovon a. a. O. die Versuche von Kircher und Bechstein genügende Beweise geben; übrigens hat schon Aristophanes 300 Jahre v. Chr. ähnliche Versuche gemacht in seinem Lustspiel: „Die Vögel", die an ähnlichen Mängeln leiden, aber dennoch die Grundlage aller Versuche von Kircher, Bechstein und Buffon geblieben sind.

Was ist also hier das absolute *Prius*? Wir befinden uns auf dem Boden des Unerweislichen, der Hypothesen, können aber folgende Anhaltspunkte der Wahrscheinlichkeit aus der Natur und Geschichte der Menschen wohl feststellen. Dass der Mensch aus sich selbst singe, ohne Hülfe oder Stütze eines mechanischen Tonwerkzeuges, scheint das Natürliche, Selbstverständliche; er habe ja, heisst es, mit oder ohne Nachahmung der Thiere die Stimme und Sprache in seiner Gewalt, ehe er den Gesang versuche; es dränge ihn, die thierischen Ausbrüche der Interjectionen von Leid und Lust in edlere Form zu fassen; dies sei der Anfang des Gesanges. — Vielleicht. Aber die nähere Kenntniss neuerer Völkerkunde zeigt, dass alle so genannten Wilden oder Naturvölker, so lange sie nur ihre Stimme allein liedweise tönen lassen, nichts als unklare Recitative ohne musicalische Messbarkeit, daher ohne poetische Klarheit, zu Tage bringen, ohne Anfang und Ende, zuckend, verfliessend, gränzenlos, bildlos. Die ältesten Bilder und Lieder aller gebildeten Völker dagegen beweisen vom alten Testamente bis zu Homer, dass aller melodische Gesang mit Instrumenten verknüpft war; die Plastik zeigt Lyra und Harfe in unzertrennlichem Geleit des Sehers und Propheten; die älteste Theorie sowohl bei den Altgriechen als im deutschen Mittelalter geht aus von der Festhaltung eines Grundtones und von dem Bewusstsein der Octave: Dinge, die ohne Instrumente undenkbar sind, weil eine objective Anschauung ohne äusserliche Messbarkeit unmöglich ist.

Es ist hiernach, wenn auch historisch unbeweisbar, doch auf wissenschaftlichem Wege mindestens als höchste Wahrscheinlichkeit festzuhalten, dass die wahrhaft melodische Musik erst mit und nach dem wenn auch unvollkommensten Tonwerkzeuge (Instrumente) entstanden ist, während das so genannte naturmenschliche Singen beim Recitativ — oder nach Malayenart beim rhythmischen Bumsen, Rasseln, Klopfen und Trommeln — ohne Grundton, daher ohne Einheit, ohne Selbstständigkeit, ohne künstlerische Bildhaftigkeit beharrt.

Und wenn, wie uns ebenfalls alte Bildwerke und Sagen lehren, die frühesten Instrumente nicht der Malayen und Feuerländer, wohl aber der Indogermanen oder Japhetiden, Harfe und Posaune, oder Saite und Pfeife gewesen sind, so sind dieses eben diejenigen, welche das Urphänomen des *Dur*-Dreiklanges dem empfänglichen Sinne am leichtesten und hellsten offenbaren.

(Schluss folgt.)

Franz Joseph Gossec.

III.

(I. s. Nr. 27. II. Nr. 29.)

Im Jahre 1784 fasste Gossec den Plan, eine Gesangschule zur Bildung von Theatersängern zu gründen. Der Baron von Breteuil lieferte ihm die Mittel dazu. Diese *Ecole de chant et de déclamation* enthielt den Keim von dem, was später durch das Conservatorium der Musik ausgeführt wurde. Ihr Gedeihen wurde jedoch im Jahre 1789 durch die Revolution unterbrochen.

Gossec war sechsundfünfzig Jahre alt, als die Revolution ausbrach. Er war mit Entschiedenheit für die Grundsätze von 1789, ohne späterhin irgend einer der extremen Parteien anzugehören. Er widmete natürlich sein musicalisches Talent den nationalen Ideen und Festlichkeiten, wie alle Künstler der damaligen Zeit. Er war der Componist des „Hymnus auf das höchste Wesen", der Musik zu den Apotheosen J. J. Rousseau's und Voltaire's, und des Trauermarsches zu Mirabeau's Begräbniss. In diesem Marsche gebrauchte er zum ersten Male den Tamtam; die gewaltigen, wie Trauerglocken-Töne weithin hallenden Klänge des damals ganz unbekannten Instruments, von dem sicherlich das Exemplar in Paris das einzige in Europa war, machten eine ungeheure Wirkung, und sollen in dem Leichenzuge, den eine ganze Bevölkerung bildete, wahrhaft erschütternde Eindrücke hervorgebracht haben. Derselbe Marsch wurde späterhin bei der Beisetzung der Leiche des Herzogs von Montebello (Marschall Lannes) im Pantheon (1810) gespielt. Auch zu zwei Gelegenheitsstücken: „Das Lager von Grandpré" und „Die Belagerung von Toulon", schrieb Gossec die Musik.

Mit Sarrette wurde er zum Director der *Ecole municipale de musique* ernannt, welche der bald darauf erfolgten Gründung des Conservatoriums vorausging, das, erst *Institut national de musique* genannt (1793), im Jahre 1795 seine definitive Einrichtung und den Namen *Conservatoire* erhielt. Sarrette wurde Director und Gossec einer von den fünf Inspectoren der Anstalt.

Sarrette war kein Musiker von Fach, aber seinen ausdauernden und aufopfernden Bestrebungen hat die Tonkunst und namentlich das Conservatorium in Paris ausserordentlich viel zu verdanken. Er war es auch, der das

Digitized by Google

Unzweckmässige einer Harmonie- und Compositionslehre nach verschiedenen Systemen auf Einer und derselben Anstalt einsah. Cherubini und Langlé lehrten nach der italiänischen, Méhul, Rigel, Martin und Eler nach der deutschen, Gossec, Lesueur, Rey und Rudolphe nach der französischen Schule. Charles Simon Catel (geb. 1773, gest. 1830), ein Schweizer aus dem Waadtlande, der sehr jung nach Paris gekommen und Gossec's Schüler geworden war, machte durch seinen *Traité d'Harmonie*, den er auf Sarrette's Aufforderung ausarbeitete, dieser Verwirrung ein Ende. Er hat dadurch für Frankreich offenbar einen Fortschritt in der Theorie begründet und das gekünstelte System Rameau's verdrängt; dass ihm die Systeme der deutschen Theoretiker Kirnberger, Türk, Marpurg u. s. w. bekannt waren, ist kaum zu bezweifeln. Adolph Adam sagt selbst von Catel, dass er die deutsche Schule studirt und die Principien derselben mit der italiänischen zu vereinigen gesucht habe. Die Anhänger beider unter den Inspectoren waren auch auf der Stelle für die Annahme von Catel's Werk als Lehrbuch des Conservatoriums; bei den Franzosen legte Gossec's Erklärung und volle Anerkennung der Arbeit seines ehemaligen Schülers den Gegnern Schweigen auf.

Gossec war einer der Ersten, welche Mitglieder des *Institut national* wurden, und eben so derer, die bei der Gründung der Ehrenlegion den Orden derselben erhielten. Als bei der Restauration sein Freund Sarrette vom Conservatorium entfernt wurde, nahm auch er seine Pension, auf welche er in seinem einundachtzigsten Lebensjahre die gerechtesten Ansprüche hatte. Dennoch blieb sein Interesse für die Tonkunst lebendig, er versäumte so leicht nicht eine Sitzung des Instituts und las auch nach jenem Zeitpunkte noch einige Aufsätze vor.

Seine Frau hatte er schon längst verloren. Ohne Familie wohnte er *Place des Italiens* mit einer Wirthschafterin, die seine einzige Gesellschaft ausmachte und ihn jeden Abend ins Theater Feydeau führte, wo er seinen bestimmten Platz am linken Ende des Balcons dicht an der Scene hatte. Seit 1823 wurde er sehr altersschwach, kaum konnte er seine besten Freunde noch erkennen. Sarrette war ihm stets treu geblieben und sorgte auch jetzt noch dafür, dass er aufs Land zog, nach Passy, wo seine Wirthschafterin und ihr Mann ihn in ihr Haus aufnahmen und sich ganz seiner Pflege widmeten, wogegen er ihnen sein ganzes Einkommen, die Pension, das Gehalt als Akademiker und als Mitglied der Ehrenlegion überliess. Seine körperlichen Kräfte hatten weit weniger abgenommen, als die geistigen. Er ging mit seiner Führerin noch immer spaziren; kamen sie an ein bestimmtes Gebäude, so sagte er stets: „Aha! das ist die komische Oper!“ — wollte auch immer hineingehen, wovon ihn dann jedes Mal seine Führerin durch den Vorwand, es sei Oster- oder Weihnachtstag, abbrachte, und er sich mit der Hoffnung auf den nächsten Abend tröstete. So waren die letzten Tage seines Lebens, in so fern man ein solches Dasein noch Leben nennen kann, wenigstens sorglos und durch Einbildungen und Illusionen glücklich. Er starb im Anfange des Jahres 1829, kurz nachdem er sein sechsundneunzigstes Lebensjahr erreicht hatte.

Welch eine Laufbahn hatte er durchmessen! Er hatte in Paris noch die letzten Aufführungen von Lully's Opern gehört und die ersten Triumphe Rossini's erlebt!

Aber als Künstler hat Gossec ein sonderbar merkwürdiges Schicksal gehabt. Der Zufall wollte, dass fast immer in dem Augenblicke, wo Gossec eine hohe Stufe des Ruhmes in einer Musikgattung erreicht hatte, ein Genie auftauchte, das ihn von seinem Platze verdrängte, ohne dass er ihm die Bahn dazu geebnet hatte. Er gründete seinen Ruf durch Sinfonieen und Quartette, aber als er am festesten begründet erschien, wurden Joseph Haydn's Werke bekannt. Er schrieb eine Todtenmesse, die für die bedeutendste Leistung der Epoche gehalten wurde; da hört man Mozart's Requiem, und Gossec's Messe wird nicht mehr erwähnt. Seine komischen, seine ernsten Opern haben Erfolg, aber Grétry und Gluck verdrängen sie von der Bühne. Er gründet die erste Gesangschule in Frankreich, aber die Revolution stösst das kaum aufgeführte Gebäude um, und der Glanz des Conservatoires stellt sein Verdienst in Schatten. Unbestritten bleibt ihm der Ruhm des grossen Theoretikers: auch das nicht — sein eigener Schüler nimmt ihm den Kranz vom Haupte.

Wie edel und liebenswürdig steht aber sein Charakter da, wenn man sein ganzes Leben hindurch wahrnimmt, dass er diese Ungerechtigkeit des Schicksals für seine Person nie bemerkte, geschweige denn anklagte. Im Gegentheil: er ging darauf ein, er begünstigte sie selbst, indem er den Nebenbuhlern, die ihn entthronten, stets hülfreiche Hand leistete, um ihnen empor zu helfen. Er war der Erste, der Haydn's Werke in Frankreich einführte und verbreitete, welche die seinigen in Vergessenheit begruben; er half Gluck, eine musicalische Revolution zu vollbringen, welche den Styl seiner eigenen dramatischen Arbeiten verurtheilte. Gossec besass die bei Künstlern leider so seltene Eigenschaft, die Kunst rein um ihrer selbst willen zu lieben, ohne alle Beziehung auf seine Person und seine eigenen Werke. Er gehörte zu der kleinen Anzahl von Künstlern, die sich über die Erfolge Anderer wahrhaft freuen und in ihren Genossen nicht Nebenbuhler, sondern Brüder und Mitförderer der Kunst sehen.

Digitized by Google

Er war kein Genie ersten Ranges, aber ein ungeheures Talent, das alles, was es angriff, bis zu einer gewissen Vollendung führte, und alles, was es erreichte, sich selbst zu danken hatte. Seine Werke, jetzt vergessen, wie so vieles Andere, gehören der Geschichte der Tonkunst an. [Es dürfte jedoch heutzutage, wo die Mode der Antikenliebhaberei in der Musik ihm zu Hülfe kommt, der Versuch der Mühe lohnen, Bruchstücke aus dem *Requiem*, dem *Te Deum*, dem Oratorium *La Nativité* (das dem neuesten französischen Componisten eines ähnlichen Stoffes nicht unbekannt gewesen sein soll) u. s. w., und namentlich das *O salutaris hostia* für drei Männerstimmen *a capella* einmal wieder hervorzuholen.]

Aus Wiesbaden*).

Die Herren Virtuosen scheinen mit richtigem Tact gefühlt zu haben, dass in diesem Jahre in unserer Curstadt der Boden nicht besonders geeignet ist, eine erspriessliche Aernte hoffen zu lassen; sie sind ausgeblieben, die Herren Zugvögel, und streifen unterdessen entweder in milderen Luftschichten, wo das wilde Kriegsgeschrei die Ohren der Menschen noch nicht abgestumpft hat für die weichen Klänge der *Pensées sentimentales* u. s. w., oder sie haben noch höhere Regionen erstiegen, um uns demnächst mit zeitgemässen Tongemälden zu beglücken, in denen wir den Donner der gezogenen Kanonen zu hören und die Zuaven und Turcos zu sehen bekommen. Doch wie dem auch sein möge, wir wollen die Herren Virtuosen ruhig da lassen, wo sie sind, und von einem Concerte sprechen, welches am 11. Juli im hiesigen Curhause Statt fand und uns ganz andere Sachen brachte als Paradestückchen des modernen Virtuosenthums.

Mit sechsundfünfzig Mitgliedern des mainzer Männer-Gesangvereins und den Instrumentalkräften der hiesigen Hofcapelle, so wie der nassauischen Militärmusik veranstaltete nämlich Herr Capellmeister Lux aus Mainz vor einem sehr zahlreichen Publicum ein Concert, welches eben so sehr durch den künstlerischen Werth der vorgeführten Tonstücke als durch die gelungene Aufführung derselben grosses Interesse gewährte. Für den wahren Kunstfreund wurde das letztere noch in so fern erhöht, als dieses Concert uns den abermaligen Beweis lieferte, dass es heutzutage doch noch Künstler gibt, die im Stande sind, Neues zu schaffen, ohne barock zu werden und die Gränzlinien des Musicalisch-Schönen zu überschreiten. Zu dieser Ueberzeugung gelangten wir bei Anhörung der Ouverture zur Oper „Rosamunde" und der Cantate „Coriolan", beides Compositionen des Herrn F. Lux. Die erstere ist wegen ihrer elegischen Färbung von wunderbarer Wirkung, und im „Coriolan" begegnen wir einem Bilde kriegerischen Lebens, welches in den prachtvollen und sehr dankbaren Männerchören zum vollsten Ausdruck gelangt. Die Motive sind überall von frischer und gesunder Farbe, und in der glänzenden, aber nie überladenen Instrumentirung finden wir sehr viele Stellen, die neben der geistigen Gabe der Erfindung das grosse Talent des Componisten in der eigentlichen Factur bekunden. Die weiblichen Solo-Partieen waren in den Händen von Fräulein Zum Busch aus Mainz und Fräulein Hartmann von hier und wurden recht schön vorgetragen; dasselbe können wir jedoch nicht von Herrn Prelinger vom hiesigen Hoftheater sagen, der die effectvolle Partie des Coriolan denn doch etwas gar zu nachlässig behandelte. — Da wir hier auch Vereine besitzen, die den Männergesang cultiviren, so war man auf das Auftreten des mainzer Vereins sehr gespannt, und die Aufgabe desselben war um so schwieriger. Allein man erkannte sehr bald die Trefflichkeit der Leistungen, und nach jeder einzelnen Nummer brach ein wahrer Beifallssturm aus. Vom künstlerischen Standpunkte aus müssen auch wir den Beifall als einen wohlverdienten bezeichnen, denn die Chöre aus Coriolan sowohl wie die beiden Quartette: „Wie hab' ich sie geliebt" von Möhring und „Der Wald" von Häser, wurden mit der reinsten Intonation und den feinsten Nuancirungen vorgetragen. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Sängerin Fräulein Zum Busch mit der Ocean-Arie aus Oberon grossen Beifall errang, Herr Pianist Pallat von hier mit trefflicher Technik und künstlerischer Auffassung das Capriccio in *H-moll* von Mendelssohn spielte, und das *Ave Maria* von Schubert, übertragen von F. Lux, für Harfe, Violoncelle und Orgel-Melodium eine schöne Wirkung hervorbrachte.

k.

*) Nicht von unserem gewöhnlichen Correspondenten, dessen Bericht über das letzte Semester wir entgegensehen.
Die Redaction.

Theaterjahr 1858–1859 in Berlin.

Das Schauspiel beschloss seine Vorstellungen am 9. Juni mit Lessing's „Nathan", die Oper am 19. Juni mit einzelnen Acten und Scenen aus „Tell", der „Weissen Frau", „Jüdin", und das Ballet am 30. Juni mit „Flick's und Flock's Abenteuer". Der in letzter Zeit sehr spärliche Besuch mag wohl die General-Intendanz dazu veranlasst haben, die k. Bühnen früher als sonst zu schliessen. Die Ferien währen bis zum 31. Juli. Geschlossen blieben die k. Theater, wie gewöhnlich, am 21., 22., 23. April (Charwoche), am 18. Mai (Busstag) und am 7. Juni (Sterbetag

Digitized by Google

des Königs). Die Gesammtzahl der vom 18. August 1858 bis 30. Juni 1859 gegebenen Vorstellungen betrug 503, die sich folgender Maassen vertheilen: 61 Trauerspiele, 119 Schauspiele, 99 Lustspiele, 13 Possen, 100 ernste Opern, 40 komische Opern, 12 Singspiele und 92 Ballette.

Im Schauspiel kamen vor:

Babo 1, Bauernfeld 1, Benedix 7, Birch-Pfeiffer 28, Blum 1, Brachvogel 13, Calderon 3, Freytag 4, Göthe 11, Griepenkerl 5, Halm 1, Hersch 30, Herz 4, Hackländer 2, Iffland 3, Jordan 3, Kleist 4, Kotzebue 8, Kettel 2, Kühne 2, Laube 2, Lederer 5, Lessing 10, v. Meyern 6, Molière 15, Moreto 3, Mosenthal 2, Prinz. A. v. S. 1, Putlitz 29, Raupach 13, Rautenstrauch 2, von Redwitz 4, Schiller 21, Schröder 1, Scribe 17, Shakespeare 29, Tenelli 2, Töpfer 4, Uchard 1, Wilhelmi 8, Wolff 6, v. Weissenthurn 6 Mal.

Dessgleichen in der Oper:

Auber 14, Bellini 5, Beethoven 4, Boieldieu 2, Cherubini 4, Conradi 6, Donizetti 9, Dorn 2, v. Flotow 10, Gluck 6, Halévy 1, Isouard 5, Lortzing 1, Meyerbeer 18, Mozart 20, Nicolai 5, Offenbach 6, Rossini 9, Spohr 1, Spontini 5, Taubert 5, Verdi 3, R. Wagner 15, Weber 6 Mal.

Von den Ballet-Vorstellungen kommen 72 auf Paul Taglioni, 7 auf Hoguet, 7 auf Perrot, 4 auf Mazilier und 2 auf Philippe Taglioni.

Die Novitäten und Neuinscenesetzungen waren:

a) Im Schauspiel (9 Stücke): 2 Trauerspiele („Mondecas", „Die Witwe des Agis"); 5 Schauspiele („Das Testament des grossen Kurfürsten", „Heinrich von Schwerin", „Die Anna-Lise", „Philippine Welser", „Auf der hohen Rast"); 2 Lustspiele („Durchs Fernrohr", „Fräulein Höckerchen").

Neu einstudirt (5 Stücke): 1 Drama („König René's Tochter"); 3 Lustspiele („Der Geizige", nach Dingelstedt's Bearbeitung, „Der Freimaurer", „Das letzte Mittel"); 1 Posse („Die feindlichen Brüder").

Das in Aussicht gestandene Trauerspiel „Die Sabinerinnen" kam nicht zur Aufführung.

b) In der Oper zwei ernste Opern („Lohengrin", „Hernani"); eine komische („Die Braut des Flussgottes"); ein Singspiel („Die Verlobung bei der Laterne").

Neu einstudirt: „Sophie Katharina" von Flotow; „So machen es Alle" von Mozart.

c) Im Ballet: „Flick's und Flock's Abenteuer"; „Des Malers Traumbild" (einactig).

Neu einstudirt: „Der Polterabend" (einactig).

In der Oper zwei Debuts: Fräul. Carl und Herr Meyer. Beide haben nach kurzem Engagement die k. Bühne wieder verlassen. — Gastspiele fanden siebenzehn Statt (an 42 Abenden). Die Damen: Bury 4 Mal, Günther 1 Mal, Eben 1 Mal, Kraus 2 Mal, Sofia 2 Mal, Ulrich 2 Mal, Pollack 2 Mal, Härting 2 Mal, Fehringer 2 Mal, Nimbs 2 Mal, Marquardt 1 Mal; die Herren: Grill 3 Mal, Humbser 1 Mal, Karl Schneider 3 Mal, Ander 9 Mal, Betz 3 Mal, Grimminger 2 Mal. — Die Gesellschaft der Bearner Sänger gastirte 2 Mal. — Neu engagirt wurden für die nächste Saison: die Damen: Pollack, Härting, Deahna, die Herren Betz, Grimminger, Woworski, Schilke.

Im Ballet fanden sechs Gastspiele (an 20 Abenden) Statt. Die Damen: Guichard 2 Mal, Bagdanoff 10 Mal, Frideberg 4 Mal, Casati 1 Mal, Battaglini 2 Mal (die beiden letzten wurden engagirt) und Herr Bagdanoff 1 Mal. — Herr und Frau Telle sind (nach Wien) abgegangen.

Gestorben: Herr Jerrmann, Herr Commentz.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

*** **Wien.** Die deutsche Oper im Hof-Operntheater hat am 17. Juli mit Fidelio begonnen. Dem Vernehmen nach werden die ersten neuen Opern, die zur Aufführung kommen, Meyerbeer's Wallfahrt nach Ploërmel und R. Wagner's Tannhäuser sein. Als eine bald zu erwartende Reprise bezeichnet man „Die Musketiere der Königin", in welcher der neue Tenor, Herr Vukovic, debutiren wird. Auch eine neue Scenirung des Freischütz und eine Aufführung der Taubert'schen Oper Macbeth, in welcher Frau Csillag die Lady Macbeth singen würde, steht in Aussicht. Auch von der neuen Oper von Marschner ist wieder die Rede und von Gluck's Armida.

Die italiänische Oper ist zu Ende. Ob für immer oder nur für diese Saison? Das erstere ist kaum wahrscheinlich, obgleich während des Krieges sich starke oder wenigstens sehr laute Stimmen für die Entbehrlichkeit erklärten. Wenn diese sich durch die Kostspieligkeit und schlechte Organisation des Unternehmens bestimmen liessen, so waren das allerdings haltbare Gründe und sind es noch; flossen sie aber aus nationalen Antipathieen, so muss man gegen den Einfluss von dergleichen Grundsätzen, die oft sogar nur Stimmungen sind, auf die Kunst Verwahrung einlegen. Der Besuch war freilich dieses Mal sehr spärlich; man würde aber ungerecht sein, den Mangel an Theilnahme der Mittelmässigkeit der Opern-Gesellschaft zur Last zu legen, da nur die Zeitverhältnisse ihn mit sich brachten. Den übellaunigen Kritiken mancher hiesigen Blätter treten andere, deren Urtheil weniger von Leidenschaft getrübt ist, entgegen, wie z. B. die „Recensionen" und die „Neue Wiener Musik-Zeitung". Erstere namentlich gedenken, ohne sich irgendwie dem Tadel des Tadelnswürdigen zu verschliessen, des mannichfachen Guten der diesjährigen Saison, worunter das Auftreten der Damen Lafon und Fioretti gehört, zweier mit zwar ganz verschiedenen, aber nicht gewöhnlichen Vorzügen begabter Sängerinnen, und das Erscheinen einer neuen komischen Oper in zwei Acten, „Fiorina" von Carlo Pedrotti, deren Erfolg durch die melodiöse Composition und die Darstellung der Hauptrollen durch Fräul. Fioretti und den trefflichen Buffo Zucchini herbeigeführt wurde. „Maëstro Pedrotti" — sagt das genannte Blatt — „ist nicht so ganz talentlos, wie so viele seiner Collegen, auch nicht ohne Geschicklichkeit. Hier und da kommt ein Gedanke vor, den der Componist mit gutem Ge-

Digitized by Google

wissen als sein Eigenthum betrachten darf, und das ist heutzutage schon viel. Was er Anderen entlehnt, verarbeitet er mit Geschick und mit Effect. Leider nur äussert sich Verdi's Einfluss allzu sehr in der Rohheit lärmender Instrumentation u. s. w. Erfreulich ist das Vorwalten des melodischen Elements und eine unverkennbare Frische und Ungezwungenheit der Bewegung." — Unter den 72 Vorstellungen fielen 20 auf Rossini (Barbier 7 Mal), 15 auf Verdi (Trovatore 6 Mal), 11 auf Bellini (Norma 8 Mal), 10 auf Donizetti (Lucrezia 7 Mal), 5 auf Pedrotti, 4 auf Cimarosa, (*Il matrimonio segreto*, neu einstudirt, grosser Erfolg), 3 auf Mozart (Figaro), 3 auf Picini (Elisa Valesco, mit schwachem Eindruck).

*** **Schwalbach.** Am 8. d. Mts. gab der treffliche Pianist, Herr Wilhelm Wülfinghoff aus Wiesbaden, hier eine Soiree vor einer glänzenden Versammlung, welche die ganze vornehme Bade-Gesellschaft bildete. Diese Frequenz der Zuhörerschaft war sowohl durch das anerkannte Talent des Concertgebers, der hier in jeder Saison dem gebildeten Kreise der Musikfreunde eine willkommene Erscheinung ist, als durch das Interesse hervorgerufen, welches das Auftreten eines ausgezeichneten Dilettanten erregte. Der kaiserlich russische Collegienrath und Ritter des Stanislaus-Ordens II. Classe, Herr H...., welcher die Güte hatte, den Concertgeber zu unterstützen, besitzt eine Tenorstimme, welche in der That ein Phänomen ist, da sie nicht mit angequälter französischer Forcirung, sondern mit natürlicher Leichtigkeit das hohe *h* und *c* aus der Brust hergibt. Herr H. sang sieben Piecen in russischer, deutscher, französischer und italiänischer Sprache mit grossem Beifall. Ganz besonders interessant waren unter seinen Vorträgen zwei russische Romanzen von Warlamow und von Bulachow. Die Clavier-Vorträge wurden alle mit grossem Beifall aufgenommen; besonders ausgezeichnet wurden Beethoven's *As-dur*-Sonate, Wülfinghoff's *Grande Etude d'expression* und Messer's „Glockenspiel", ein ganz artiges Stück, in welchem mehr als die Klingelei liegt, die man dem Titel nach erwartet.

** **Arnheim.** Die Nachricht (in Nr. 23) über das allgemeine Musikfest des grossen niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, welches hier im August Statt finden sollte, beruhte auf einem Irrthum. Der Verein hat das Fest bereits Anfangs Juni wegen der politischen Verhältnisse vertegt.

London. Karl Formes ist vorige Woche durch London gekommen, hat aber seine Reise nach dem Rheine gleich weiter fortgesetzt, um sich in Wiesbaden von den Anstrengungen seiner Reisen in America zu erholen, wo der ungeheure Erfolg ganz dem grossen Rufe entsprach, den er in Europa erworben hat. Er wird aber bald hieher zurückkommen, wo ihn alsdann sicherlich das ganze hiesige Publicum mit herzlichem Jubel empfangen wird.

(*Mus. World.*)

Pesther Blätter schreiben: „Welch lähmenden Einfluss die Ungunst der Zeitverhältnisse auf die Theaterlust übt, erhellt daraus, dass die Statt findenden Gastspiele zweier so bedeutsamen Kunstkräfte, wie Herr und Frau Niemann (Marie Seebach) es sind, das deutsche Theater kaum zur Hälfte füllen. Wir haben die letztgenannte Künstlerin bisher als Fenella in der Stummen von Portici, als Katharina in dem Shakespeare'schen Lustspiele Die bezähmte Widerspänstige und als Griseldis gesehen, und in allen diesen Leistungen die üppige Fülle ihrer reichen Kunstbegabung an allen Stellen zu bewundern Gelegenheit gehabt, an denen die Eigenthümlichkeit ihres Kunstvermögens zur freien, durch keinerlei Verkünstelung behinderten Entwicklung kam. Leider aber scheint die Neigung, sich in Künsteleien zu ergehen, immer vorwiegender zu werden. In Herrn Niemann lernten wir einen trefflichen Sänger kennen, welcher in dieser tenor-armen Zeit auf mehr als gewöhnliche Beachtung Anspruch machen darf. Die imponirende Gestalt, die volle, meist wohllautende Stimme, der von guten Studien zeugende correcte Vortrag stimmen zu Gunsten des Sängers, dessen vorzüglichste Wirksamkeits-Sphäre die der so genannten Heldentenor-Partieen zu sein scheint. Er erzielte als Raoul in den Hugenotten, in welcher Oper er die von uns gerühmten Vorzüge in vollem Masse entfaltete, den günstigsten Erfolg."

Die nach wiener Journalen in der vorigen Nummer mitgetheilte Nachricht, dass der bekannte Schauspieler Ascher gestorben sei, bestätigt sich nicht.

Ankündigungen.

Neue Musicalien
im Verlage von
C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Bach, J. Séb., 2 Méditations pour Piano avec Accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle sur les Préludes Nr. 2 et Nr. 6 du Clavecin bien tempéré, à 10 Ngr.

Becker, Julius, Die Zigeuner. Rhapsodie in 7 Gesängen für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell, Bass, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, Guitarre, Pauken, Triangel und Tambourin. Op. 31. Instrumental-Begleitungs-Stimmen. 3 Thlr.

(Früher erschienen hierzu: Chorstimmen, Pr. 1½ Thlr. [auch einzeln in beliebiger Anzahl zu haben]. Clavier-Auszug vom Componisten, Pr. 2½ Thlr.)

Berlyn, A., 2d. grand Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 112. (Dédié à J. Rietz.) 2½ Thlr.

— — 2 Lieder für Tenor mit Begleitung des Pianoforte, Op. 113. Nr. 1, 2.

Nr. 1. Ruderschlag, von Ludwig Foglar. 10 Ngr.

„ 2. An eine kleine Schöne, von G. E. Lessing. 5 Ngr.

Bott, Jean Joseph, Andante für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24. 15 Ngr.

Kiel, Friedrich, Reise-Bilder für Pianoforte und Violoncell oder Violine. Op. 11. Heft 1, 1½ Thlr. Heft 2, 1⅝ Thlr.

Kreutzer, R., Concerto pour Violon arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann. Nr. 1 (in G). 1 Thlr.

Loeschhorn, A., 3 Transcriptions de Mélodies russes pour Piano. Op. 43. Nr. 1, 2, 3 (à 17½ Ngr.).

Nr. 1. Air (Lied der Waise) de l'Opéra: La vie pour le Czaar, de M. J. Glinka.

„ 2. Chanson (Vielgeliebtes Mädchen) de A. Dargomijsky.

„ 3. Romance (Du wirst mich bald vergessen) de Warlamoff.

— — Polka-Mazourka pour Piano Op. 53. 12 Ngr.

Maurer, Alexandre, 3 Nocturnes pour Violoncelle avec Accompagnement de Piano. Op. 1. (Dédiés au Comte Mathieu Wielhorsky.) 15 Ngr.

Rode, P., Air varié pour Violon, Op. 10, arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann. 4½ Ngr.

Spohr, L., Recitativ: „Wie bin ich dieser Menschenmaske satt" („O quanto annojo questo incarco umano") und Arie (des Mephisto) für Bass: „Stille noch dies Wutheverlangen" („Va sbramando quegli ardori") aus der Oper: Faust, mit Begleitung des Pianoforte Ngr. 18. 12½ Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 31. **KÖLN, 30. Juli 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Natur und Geist in Tönen. Von Dr. Ed. Krüger. Schluss. — Gesang-Unterricht. Lehrbuch der Gesangskunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesangs, von Ferdinand Sieber. Von L. — Der Theaterbrand in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Dingelstedt — Capellmeister Tschirch — Concertmeister Singer — Gevaert — Roger, Unglücksfall — Anton Forti † — London, Ernst Pauer).

Natur und Geist in Tönen.

Von Dr. Ed. Krüger.

(Schluss. S. Nr. 30.)

Thun wir einen Rückblick in die Geschichte unserer Wissenschaft, so waren die phantastischen Mythen der Orientalen und Griechen von der Sphären-Harmonie, der geheimnissvollen Zahlen-Mystik, der Tradition von Göttern und Engeln kindlich kühne Versuche, das Unerklärliche in dem zartgewaltigen Tonwesen zu erläutern und in ihrer Weise das Abstracte bildhaft auszusagen, mindestens wahrhafter, als die Versuche des abstracten Rationalismus, alles Unbegreifliche zu läugnen, das Kaumbegriffene aber als menschliche Erfindung zu preisen. Halten wir von nun an den oben entwickelten Grundsatz des Urphänomens, welches Harmonie und Rhythmus unentwickelt in sich trägt, als Thatsächlich-Gefundenes fest, so ergibt sich die Folgerung, dass die Tonleitern und Tonarten, womit die heutige an das abstracte Clavier gebannte und festgenagelte Theorie zu beginnen pflegt, **nicht** das Erste, sondern das Abgeleitete sind, eine Folgerung, die sowohl auf Uebung als Lehre der Tonkunst den weitreichendsten Einfluss übt.

Marx hat nachgewiesen, dass eine alte morgenländische Tonleiter der Quarte und des Leittons entbehrte und also gestaltet war:

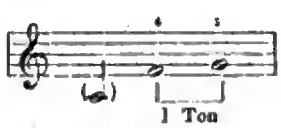
worauf er die schöne Melodie im Moses gebaut hat:

Wer nach heute üblicher Weise den Gesang mit der Tonleiter beginnt, wird jedesmal an den empfindlichen Stellen, wo das *mi-fa*, d. h. der Fortschritt des Halbtons, vorkommt, ein Schwanken, daher eine Unreinheit, gewahr werden und die volle Sicherheit — (die u. A. bei den tonlos recitirenden Franzosen sehr selten ist) — erst nach langer Mühe erreichen. Wer dagegen mit dem Dreiklang beginnt, wird selbst Minderbegabte bald rein singen hören, weil dieser die naturgewissen, den Menschen unbewussten Grundverhältnisse enthält. Die Tonleiter ist die willensbewusste Auslegung der Grundharmonie, gleichsam der umsungene Dreiklang, die Durchflechtung des Natürlich-Vorhandenen mit menschlich-bewusster Auslegung:

Hier sind die Dreiklangs-Töne *c e g* gestrichen *c* weiss bezeichnet und die menschlich-syllabirten, beweglichen schwarz; jenes sind Stufen, dieses Schritte; jenes nach griechischer Weise zu sagen Symphonieen, d. h. Mitklänge, Consonanzen, dieses Töne, d. h. Klangspannungen, *τόνοι*. Die griechischen Theoretiker haben diese Grundeinheit, den Ganzton, folgender Maassen aus den ersten Consonanzen abgeleitet (*Aristoxenus ed. Meibom, p. 21*):

Τόνος ἐστι τῶν πρώτων συμφωνιῶν [τοῦ διατεσσάρων καὶ διάπεντε] κατὰ μέγεθος διαφορά, d. h.:

Der Ton [Ganzton, Toneinheit] ist der Grössen-Unterschied der ursprünglichen Consonanzen [Quarte und Quinte]:



Obwohl wir nun die Benennungen: Ton, Ganzton, Halbton, von jenen ältesten Theoretikern überkommen haben, so dürfen wir doch, unserer natürlichen Theorie angemessen, die Terz statt der Quarte als Urconsonanz erkennend, die Entwicklung des Ganztones anders auffassen,

Digitized by Google

nämlich als die gerade Mitte zwischen Grundton und Terz; diese sei die ursprüngliche Tonspannung des Sängers. Bei der fortschreitenden umsingenden Auslegung findet sich, dass die Terz der Quinte näher liegt als dem Grundtone; die reine Halbirung dieses Intervalls würde ein schwer messbares Verhältniss ergeben, daher behält man das erst gefundene und singt:

entweder (wie *a*) den ersten Ton nochmals, oder lässt die Verkürzung eintreten (wie *b*), um von der vierten zur fünften Stelle einen vollen Ton zu haben. Daher rührt das Schwanken der Stimme an jener *mi-fa*-Stelle, welches erst durch Willen und Bewusstsein überwunden wird; ein Schwanken übrigens, welches auch die Waldhörner an derselben Stelle zeigen. Denn es braucht kaum bemerkt zu werden, dass die heutige natürliche Theorie nicht die Quarte, sondern die Terz als Urconsonanz erkennt, weil diese aus dem natürlichen Urphänomen erwiesen ist. Wie die Griechen auf jenes Theorem gekommen und welche Consequenzen daraus abgeleitet sind, ist bei Aristoxenus und Euklides nachzulesen. Uns aber ist und bleibt die *Dur*-Harmonie, mithin die *Dur*-Scala, das Ursprüngliche.

Wird nun hiergegen eingewandt, was Chrysander in seiner lesenswerthen Schrift: „Ueber die *Moll*-Tonart (1853, S. 16 vgl. 12), in Uebereintimmung mit Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang, 1, 12, festhält: es sei die *Moll*-Tonart ein vorzugsweise melodisches, dem Menschengesange ursprünglich eignendes Element, die *Dur*-Tonart dagegen ein harmonisches, instrumentales, so kann das nach den oben gefundenen Ergebnissen nur beschränkter Weise zugestanden werden, wie denn auch beide genannte Forscher bei der räthselhaften *Dur*- und *Moll*-Frage nicht ganz folgerecht und thatsächlich verfahren. Denn Chrysander lässt den Volksgesang aller Völker (S. 12) überwiegend in *Moll* verharren, während Winterfeld (1, 97) mit Thatsachen nachweis't, dass es der „deutschen Weise volksthümlich sei", vorzugsweise die harte Tonart zu wählen; und dieses zeigen noch heute die weit überwiegend meisten Volkslieder der Deutschen, des tonbegabtesten aller Völker; denn selbst Italien, dem herkömmlich ein Vorzug der Tonbegabtheit eingeräumt wird, kann den Vorzug nicht bethätigen, indem sowohl verbreiteter Volksmelodieen äusserst wenige vorhanden sind in Vergleich mit den deutschen, als auch der eigentlich melodische Gesang des Volksliedes in Italien gegen den recitirenden zurücksteht. — Ferner mangelt es an Folgerichtigkeit ebenfalls schon bei der Genesis beider Tonweisen, wenn einerseits Chrysander S. 9, §. 2—3, behauptet, es sei der „Unterschied zwischen *Dur* und *Moll* kein feststehender", sondern .... es finde „ein Schwanken, Schweben, Trübung" zwischen beiden Statt, und andererseits Winterfeld 1, 10 nachweis't, dass beide Terzen, die grosse und die kleine, zu Anfang gar nicht gebraucht seien, bald darauf aber (1, 12) die kleine (*Moll*) Terz als vorzugsweise melodische anspricht.

Uns scheint, dass wir aus dem Widerstreit der drei Meinungen von Winterfeld, Marx und Chrysander, die sich alle drei auf Thatsachen berufen, nicht anders herauskommen, als durch die eben versuchte Darlegung, es sei der rein menschliche Gesang in der Urzeit vor der Kunst lediglich recitirend gewesen, dagegen die geschlossene Liedform, der Grundstein alles künstlerischen Tonlebens, erst mit oder nach der Erfindung äusserlicher Tonwerkzeuge, Saite und Pfeife, möglich geworden.

Hiernach würden wir die Axiome, welche Fétis in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, 1858, Nr. 40, S. 318, formulirt, in einigen wesentlichen Punkten abändern, und zwar:

1) Das Ohr ist das Organ, welches die Töne vernimmt u. s. w. (unverändert).

2) Die Töne, welche vom Ohr vernommen, durch Verstand und Gefühl aufgefasst werden können, sind durch gewisse Gränzen von oben und unten bestimmt (unverändert).

3) Unter den Tönen innerhalb dieser Gränzen ist eine unendliche Verschiedenheit, da bei jedem Komma (Limma, Hemitonion, Drittelton u. s. w.) der Gesang anheben kann. (Fétis anders.)

4) [„Diese streng bestimmbaren Töne sind die Elemente aller Musik", überflüssig und unwichtig; statt dessen:] Aus der unendlichen Fülle verschiedener Töne zwischen den Gränzen des Vernehmbaren wählt die Kunstmusik eine bestimmte Anzahl, welche sie typisch festhält.

5) [„Die Beziehungen der Töne sind zweierlei: erstens die aus den absoluten Verhältnissen der Intervalle entspringenden; zweitens die aus der Sympathie und Antipathie unseres Innern u. s. w. entspringenden", unklar und unrichtig; statt:] Innerhalb der typisch angenommenen Anzahl brauchbarer Töne walten die Gesetze des Urphänomens, d. h. der mathematisch entfalteten Grund-Harmonie.

6) [„Die Beziehungen ersterer Art gehören der Physik und Mathematik an — Akustik; die der zweiten Art sind Verstandes- und Gefühls-Beziehungen — Metaphysik, Tonkunst" u. s. w., — nicht ausreichend; statt:] Von dem Urphänomen geht alle Kunstmusik (künstlerischer,

Digitized by Google

menschlicher, rhythmisch-plastischer Gesang) aus, indem die Vernunft das Seiende vernimmt und das Vernommene frei schöpferisch weiter gestaltet.

Gesang-Unterricht.

Ein didaktisches Werk, dessen erste Lieferung bereits im Jahre 1856 erschienen, liegt jetzt vollständig vor uns:

Lehrbuch der Gesangskunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesangs, von Ferdinand Sieber, Gesanglehrer in Berlin. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musicalienhandlung. — (Beide Lieferungen XVI und 561 S. gr. 8.)

Der Verfasser, der durch seine vielen Elementar- und Studienwerke für Gesang rühmlichst bekannt ist, gibt uns hier einen vollständigen Commentar zu jenen. Die Vorzüge dieses Lehrbuches bestehen hauptsächlich darin, dass es überall praktisch ist und die Theorie des Gesanges nicht dermaassen auf die Spitze stellt, dass man nicht mehr weiss, ob man anatomische und physiologische Abhandlungen lies't oder Anweisungen zum Singenlernen. So anerkennenswerth und nützlich für die Einsicht in den Mechanismus der Stimm-Werkzeuge des Menschen die neueren Forschungen sind, so interessant die Belauschung der Natur in einer ihrer geheimsten und räthselvollsten Werkstätten, wo sie die Erzeugung des Tones bildet, sein mag, so lässt sich doch nicht läugnen, dass neuerdings im Gesang-Unterricht sehr häufig die Theorie und das Raisonnement die Empirie und die Praxis zu sehr in Schatten stellt, und dass die Resultate dieser Bevorzugung bis jetzt wenig gethan haben, um den Verfall des guten Gesanges aufzuhalten oder auf der neuen Basis des Unterrichts das zu erreichen, was die alte italiänische Schule in so vollendeter Weise geleistet hat. Am Ende bleibt es doch auch vergebliche Mühe, den Ton zu zerlegen und zu construiren; als Hülfsmittel einer guten Methode sind allerdings jene Forschungen von grossem Werthe, aber sie bewähren sich nicht als erklärend, geschweige denn als praktisch, wenn wir auf das eigentliche Wesen des Tones der menschlichen Stimme, auf seine seelische Natur kommen. Und was ist der Gesang ohne diese? Nichts mehr, als angenehmer Klang, dessen Ausbildung zum musicalischen Tone kaum der Mühe lohnen würde.

Wir billigen es daher, dass der Verfasser sich, ohne die physiologischen Theorieen ganz bei Seite zu lassen, hauptsächlich der praktischen Lehre widmet und im Ganzen der bewährten italiänischen Gesangschule folgt mit Berücksichtigung dessen, was deutsche und französische Gesanglehrer hinzugethan.

Sein Buch zerfällt in drei Theile, denen eine Einleitung in sieben Abschnitten vorausgeht (S. 1—54). Diese handelt von den akustischen Vorbegriffen, den anatomisch-physiologischen Vorkenntnissen, den nothwendigen Erfordernissen zum Studium des Gesanges (soll heissen: von den natürlichen Eigenschaften, die erforderlich sind, um sich dem Gesange mit Erfolg zu widmen), von den verschiedenen Stimm-Classen, den Stimm-Registern u. s. w.

Der erste Theil enthält sodann die theoretische Lehre in fünf Abschnitten (S. 55—202): Tonbildung, Aussprache, Tonschwellen und Verbindung der Töne, Betonung, Kehlfertigkeit.

Der zweite Theil gibt die praktische Methode in vier Abschnitten (S. 205—412): Egalisirung der Stimme und Uebung des Athems an Tönen von unverändertem Stärkegrade — Nuancirung der Stimme, Messa di Voce, Portamento, Accentuation — der Gesang mit Worten — Abschluss der technischen Studien.

Der dritte Theil enthält die Vortragslehre, nach einer Einleitung über die geistigen Erfordernisse zu einem vollendeten Vortrage u. s. w., in vier Abschnitten: die musicalische, declamatorische und psychische Behandlung des Athems — die Tonfärbung, Aussprache und Dynamik — Aenderungen und Freiheiten beim Vortrage — die verschiedenen Style und Formen der Vocalmusik — Anhang: Erklärung der italiänischen Vortrags-Bezeichnungen.

In systematischer Hinsicht lässt sich freilich gegen diese Eintheilung des Stoffes, wie man leicht sieht, Vieles einwenden, namentlich kann es dabei nicht an Wiederholungen fehlen. Der Verfasser fühlt das auch selbst und sagt darüber in dem Vorwort (S. VI): „Natürlich kommt in dem zweiten Theile vieles, eigentlich alles noch einmal zur Sprache, was in der theoretischen Lehre schon abgehandelt und im Allgemeinen erläutert wurde: — aber hier von der praktischen Seite aus. Während der erste Theil lehrt, wendet der zweite an. Im ersten erfährt der Schüler, was er zu thun hat, im zweiten, wie und in welcher Reihenfolge er Alles zu thun hat." — Im ersten und dritten Theile sind sämmtliche Beispiele aus den Werken der besten Componisten genommen; für den Studiengang, den der zweite Theil enthält, hat der Verfasser an 200 selbstständige Uebungs-Beispiele aufgestellt, die so zweckmässig sind, wie man es von dem gewandten und erfahrungsreichen Gesanglehrer erwarten kann.

Das ganze Buch muss, wie schon gesagt, rein vom praktischen Gesichtspunkte aus beurtheilt werden; wenn der wissenschaftlich gebildete Gesanglehrer darin auch nichts geradezu Neues findet — etwas, das in der musicalischen Kunstlehre fast anfängt ein Vorzug zu werden —, auch nicht auf geniale Ansichten oder tiefere Blicke in das

Digitized by Google

Wesen des Gesanges und der Tonkunst stösst, auch die Darstellung nicht immer ganz correct und oft zu weitläufig und lose finden wird, so werden ihm doch die mancherlei praktischen Winke willkommen sein, wenn er auch zuweilen anderer Meinung sein sollte. Allein für die grosse Mehrzahl der heutigen Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen wird das Buch von grossem Nutzen sein, wenn sie wenigstens mit so viel Ernst an ihren Beruf gehen, dass sie sich um die besten Hülfsmittel bekümmern und diese studiren und anwenden. Besonders zu wünschen wäre es, dass diejenigen unter ihnen, die den Gesang-Unterricht nur als Geschäft betreiben, namentlich als Dressur für die Bühne, und dabei so gewissenlos verfahren, dass sie in jeder mittelmässigen Stimme für den Besitzer den Künstler-Beruf finden und ihn zu der traurigsten Laufbahn auf der Welt verleiten, zu der eines musicalischen Stümpers auf dem Theater, — dass diese, sagen wir, ein solches Lehrbuch durchläsen und sich, wenn sie einmal nicht anders als handwerksmässig verfahren können, daraus eine Schablone zurecht machten, die dann doch wenigstens einen Anstrich von wirklicher Methode haben würde.

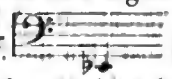
Wir haben schon erwähnt, dass der Verfasser sich genau an die italiänische Schule der älteren Meister hält. Um ein Beispiel aus dem Buche zu geben, führen wir an, was er über die Register der menschlichen Stimme sagt.

„In jeder Stimm-Classe (Sopran, Alt u. s. w.) findet sich nur ein Stimmbruch, also ist eine jede aus zwei Registern zusammengesetzt — nach den gewöhnlichen Benennungen Bruststimme und Kopfstimme. Von dieser einfachen, in der Natur begründeten und in allen Stimmclassen analogen Eintheilung der Register, in welcher alle alten Meister übereinstimmten, ist man jetzt vielfach abgewichen.

„Es ist wirklich kaum zu glauben, wie verschieden die Meinungen der Theoretiker und Gesanglehrer neuerer Zeit über die Zahl, Ausdehnung und Benennung der Stimm-Register sind. Manche wollen gar nichts von Registern wissen (wenigstens bringen sie kein Wort darüber vor), Andere nehmen zwei, noch Andere drei Register in jeder Stimmclasse an. Einige lehren, dass sich der Bass und Bariton nur in einem, der Tenor dagegen in zwei (nach Anderen in drei) Registern bewege, während bei den Frauenstimmen jederzeit drei Register anzutreffen seien. Letzteres wird wieder von Vielen nur den höchsten, von Anderen nur den tiefen Frauenstimmen eingeräumt. Doch selbst die Zahl von drei Registern für alle Stimmen genügte Einigen nicht, sie entdeckten vier, ja, fünf Register in jedem Stimm-Organe! Und in den Benennungen weicht wiederum Einer vom Anderen vollständig ab. — Versuchen wir es, die Ursache dieser gränzenlosen Meinungs-Verschiedenheit einiger Maassen zu erklären.

„Die wunderbare Virtuosität und technische Vollkommenheit der berühmten Sänger und Sängerinnen früherer Zeiten brachte es mit sich, dass sie die bedeutende Schwierigkeit der Register-Verbindung durch rastloses Studium so glänzend überwunden hatten, dass ihre Stimmen fast ohne Ausnahme von der Tiefe bis zur Höhe wie aus Einem Gusse erschienen. Dies mag wohl zuerst wenig erfahrenen Gesanglehrern zu der kühnen Behauptung Anlass gegeben haben, es fänden sich gar keine Register-Unterschiede in den Stimmen. Man musste von dieser Meinung mit dem zunehmenden Verfalle der Gesangskunst bald zurückkommen, indem sich bei mangelhaft ausgebildeten Sängern nur zu deutlich ein Stimmbruch herausstellte. Nun wurden neue Beobachtungen über das Wesen und die Ausdehnung der Register angestellt, die, je nachdem sie mit grösserer oder geringerer Umsicht und Kenntniss verbunden waren, zu sehr verschiedenen Theorieen führen mussten. Die alte Eintheilung schien von den Gesanglehrern entweder ganz vergessen oder ignorirt worden zu sein (wovon jedoch die italiänischen Meister auszunehmen sind, welche von derselben eigentlich bis auf den heutigen Tag fast niemals abwichen), und die Registerlehre begann gleichsam von Neuem ihre Entwicklung. Zuerst wurde dem Tenor ein zweites Register eingeräumt, indem der dünne, weibische Klang seiner hohen und höchsten Töne doch mit der Fülle der tieferen zu auffallend contrastirte. Den Umkreis der hohen Töne nannte man Fistelstimme, das erste Register Hals- oder auch natürliche Stimme. — Wenn der berühmte Physiologe Albrecht von Haller keinen Anstand nahm, die so genannten Fistel- (d. h. Falsett-) Töne zu den Fehlern der Stimme zu zählen, so ist das wohl zu entschuldigen. Der kunstgerechte Gebrauch dieses höheren Registers scheint den deutschen Lehrern und Sängern seiner Zeit unbekannt gewesen zu sein. Die besten Sänger machten fast ausschliesslich von ihrer Bruststimme Gebrauch, und so mochte Haller nur von Stümpern widerliche Fisteltöne gehört haben, die um so kläglicher klingen mussten, als sie wahrscheinlich unmittelbar da angewandt wurden, wo die hohen, starken Töne der natürlichen Stimme ein Ende hatten. — Später nannte man das erste Register auch Bruststimme, das zweite Falsett oder Kopfstimme, und dehnte die Annahme von zwei Registern auch auf die weiblichen Stimmen aus (d. h. man kehrte zur alten Lehre der Italiäner zurück), nachdem man nachgerade auf die oft sehr schroff hervortretende Klangverschiedenheit ungeschulter Stimmen in den Lagen der mittleren und denen der hohen Töne aufmerksam wurde. Bei den Tenoristen blieb

Digitized by Google

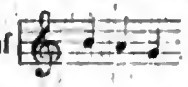
es jedoch nach wie vor Ehrensache, Alles mit der Brust-stimme singen zu wollen: ein Vorurtheil, welches sich bei vielen Sängern noch bis auf den heutigen Tag erhalten zu haben scheint. — Wie nun die Zahl der ausgezeichneten Sänger immer kleiner wurde — was wohl einerseits darin seinen Grund hatte, dass an guten Meistern gerade kein Ueberfluss war, andererseits aber, weil die mit schönen natürlichen Mitteln begabten Kunstjünger, der Ausdauer entbehrend, ihre Studienzeit möglichst zu verkürzen bemüht waren und so als kaum halbfertige Sänger der Bühne zueilten —, fing auch das Studium der Register-Ausgleichung an, mehr und mehr vernachlässigt zu werden. Dadurch aber kamen oft in Einer und derselben Stimme mannigfache, sehr grelle Klang-Verschiedenheiten zum Vorschein, so dass den Theoretikern bald die Annahme von nur zwei Registern nicht ausreichend erschien, da sie den einmal üblichen Namen der Register auf jeden merklichen Unterschied im Klange einer Reihe von Tönen anwenden zu können glaubten. So fiel in manchen Sopran- und noch mehr in Altstimmen eine ganz eigenthümliche Klangart in den unter liegenden Tönen auf, die eben so sehr mit der Ansprache und dem Klange der darauf folgenden schwachen mittleren Töne, als mit dem Glanze des Kopfregisters contrastirte und sich durch besondere Dunkelheit und Schwere des Tones auszeichnete. Dies führte zuerst zur Aufstellung von drei Registern für die weiblichen Stimmen, die jedoch (je nachdem jener eigene Klang der tieferen Töne von den Einen beobachtet, den Anderen fremd geblieben war, und je nachdem er sich nur bei hohen oder bei tiefen Stimmen, oder bei beiden gezeigt hatte) von Manchen vollständig, von Anderen theilweise anerkannt, von Vielen gänzlich verworfen wurde. — Hierbei blieb man jedoch nicht stehen. Auch in den männlichen Stimmen glaubten aufmerksame Beobachter ein neues Register zu entdecken, was die Mitte zwischen dem Klange der Brust- und der Kopfstimme zu halten schien. Ein solcher Fund musste um so willkommener sein, als das dem denkenden Menschen im Allgemeinen, wie dem Kunstlehrer insbesondere innewohnende Gefühl für Regelmässigkeit und Analogie nunmehr befriedigt war. Man konnte nun, nachdem man sich inzwischen auch von der früher bestrittenen, jetzt aber erwiesenen Möglichkeit des Gebrauches der Kopfstimme beim Bass und Bariton (wenn auch zunächst nur für komische Effecte) überzeugt hatte, die Annahme von drei Registern auf alle Stimmclassen ausdehnen. Von diesen nannte man das tiefste, wie früher, Bruststimme, das nächste Mittelstimme und das letzte wieder Falsett oder Kopfstimme. Natürlich fand auch diese Theorie ihre zahlreichen Widersacher. Viele wollten nichts von einem dritten Register bei den Männerstimmen wissen, da sie hier nie einen anderen Klang-Unterschied vernommen hätten, als den der Brust- und Falsettstimme; Andere gaben nur beim Tenor ein drittes Register zu; noch Andere wollten wieder beim tiefen Bass ein eigenes Register für die allertiefsten Töne unter  geltend machen, dessen auch Garcia Erwähnung thut, der ihm den Namen Contrebass-Register gibt. — So nahm die Meinungs-Verschiedenheit immer mehr zu. Jeder wollte seine eigenen Entdeckungen gemacht haben und natürlich nur die oder alle die Register anerkannt wissen, die ihm als solche erschienen. Die Extreme konnten unter solchen Umständen nicht ausbleiben. Auf der einen Seite wiederholte sich zum zweiten Male der Wahn, dass in der menschlichen Stimme gar keine Register vorhanden wären; auf der anderen Seite haschte und jagte man förmlich nach neuen Registern! Jede geringste Ungleichheit im Klange ausgedehnter und ungeübter Stimmen wurde als ein neues Register ausgerufen. Hieher gehört die seltsame Tetrachordenlehre Mannstein's und Nehrlich's wunderliche Aufstellung von fünf Registern für jede Stimme. Eine bestimmte Theorie konnte um so weniger allgemeine Geltung gewinnen, als man sich von der italiänischen Schule längst emancipirt hatte, die deutschen und französischen Schulen aber den delicaten Punkt der Registerlehre oftmals ganz mit Stillschweigen übergingen oder in sehr oberflächlicher Weise und möglichster Kürze besprachen, und selbst wenn sie sich des Breiteren darüber ausliessen, ihre Raisonnements so unklar und mysteriös abgaben, dass man sich eben so gut Nichts als Alles dabei denken konnte.

„Wir wollen hier nur zweier dieser modernen Errungenschaften gedenken, nämlich erstlich einer neuen Art und Weise, die tieferen Töne der Frauenstimmen singen zu lassen, und zweitens der so genannten gemischten Stimme (*voix mixte*) des Tenors, weil diese beiden vermeintlichen Register noch heute in einigen, theilweise ausgezeichneten Werken (namentlich französischer Meister) als solche aufgeführt und in ihrer Anwendung erklärt werden.

„Was zunächst die Töne von in den Frauenstimmen anlangt, welche von tiefen (und zuweilen auch höheren) Stimmen bei herabgezwängtem Kehlkopfe und bedeutend verengtem Schlunde in dunkler Vocalisation, Breite und fast männlichem Klang-Charakter gesungen werden können, so möchten wir dieser modernen Gesangsart nicht mit Garcia einen Platz als be-

Digitized by Google

sonderes Register in den Gesangstudien anweisen, da solche Tonerzeugung den Schüler zu dem Fehler des so genannten Kehlklanges führt und den natürlichen Ansatz der mittleren Töne sehr erschwert. Ausnahmsweise mag die Anwendung solcher tiefen Töne (wie es ja überhaupt nichts absolut Falsches gibt) dem Contralto und Mezzocontralto für einzelne besonders kräftige Accente und Affectsteigerungen gestattet bleiben, wovon späterhin die Rede sein wird. Da sich jedoch die im Umfange der oben angegebenen Septime enthaltenen Töne in allen weiblichen Stimmen auch mit derselben natürlichen Ton-Ansprache

singen lassen, die auf  obwaltet, und letztere

jedenfalls die zwanglosere und angemessenere ist, so liegt kein genügender Grund zur Annahme eines dritten Registers und zur Einführung neuer Verbindungs-Schwierigkeiten vor, welche neben der grössten Vorsicht noch ein ganz besonderes Studium nothwendig machen würden. Wir bezeichnen also im Widerspruche mit Garcia die obigen tiefen Töne in dunkler Klangfarbe nicht mit dem Namen der Bruststimme, sondern geben denselben nur eine sehr bedingte Aufnahme in den Gesang, und halten uns bei unseren Studien ausschliesslich an die natürliche Stimme, die von je her Bruststimme genannt wurde. Diese hat, wie ich schon früher anführte, namentlich im Verhältnisse zur Kopfstimme einen weniger starken und scheinbar farbloseren Klang-Charakter, kann jedoch durch zweckmässige Studien bei Vermeidung der Anwendung jener gepressten tiefen Töne sehr gekräftigt werden, und dürfte in jedem Falle der Klangfülle der mittleren Töne weniger Abbruch thun.

„Die so genannte gemischte Stimme (*voix mixte*) aber ist kein besonderes Register der Stimme, sondern nur ein inniges Verschmelzen der Klangart der beiden Tonreihen, der Brust- und Kopfstimme*), welches sich bei manchem Naturalisten in solcher Vollendung vorfindet, wie es durch Kunst kaum gewonnen werden kann, immer aber erzielt und möglichst erreicht werden muss. Wenn man bisher in der Regel nur beim Tenor von einer gemischten Stimme gesprochen hat, so ist der Grund wohl darin zu suchen, dass in dieser höchsten Männerstimme der Abstand von dem Brust- und Kopfregister beim ungebildeten Sänger am meisten auffällt. — Die möglichst vollkommene Ausgleichung und Verschmelzung der Register ist aber für Frauen- wie für Männerstimmen eine Nothwendigkeit, also muss auch die gemischte Stimme durch anhaltende und gutgeleitete Studien von Allen errungen werden."

In der Einleitung zur Vortragslehre finden wir die sehr richtige Behauptung, dass geistige Erfordernisse zu einem vollendeten Vortrage gehören, Schärfe des Verstandes, Wahrheit der Empfindung und Schöpfungskraft der Phantasie. Es muss zunächst der Geist den Inhalt und Charakter des Stückes durchdringen, den künstlerischen Bau desselben genau kennen, sich der poetischen und musicalischen Declamation bewusst werden, die es verlangt, und die Mittel zu finden wissen, sie auszuführen. Allein das reicht nicht hin. „Der Verstand ermöglicht wohl eine sinngemässe und correcte Wiedergabe des Tonwerkes, soll jedoch Wahrheit und Wärme in den Gesang kommen, so muss auch das Herz mitsprechen, welches — wie schon Aristoteles sagt — ebenfalls seinen Antheil am Tone hat. Aehnlich spricht sich Tosi aus: „*S' oda più i precetti del cuore che quelli dell' arte. Oh gran maestro è il cuore!*" — Und Garcia: „*La musique fait connaître le coeur et l'esprit de ceux qui la professent.*" Wird aber das Gemüth des Sängers zugleich mit dem geistigen Durchdringen des vorliegenden Stoffes, oder besser: gerade durch das Verständniss desselben, mächtig erregt, finden die Affecte der Liebe, der Freude, der Hoffnung, des Schmerzes, der Bangigkeit u. s. w. den lebendigsten Wiederhall im Herzen des Kunstjüngers, dann wird der Zuhörer mächtig ergriffen und mit hineingezogen werden in jenes Gemüthsleben, die Töne bleiben keine todte Sprache mehr, und der Sänger hat sein höchstes Ziel erreicht. — Eine lebendige Phantasie muss sich aber den beiden Mächten Verstand und Gefühl beigesellen. Die Phantasie wird allerdings durch das Gefühl angeregt und durch den Verstand geleitet; allein wenn sie ihren begeisternden Aufschwung genommen hat, so reicht sie weiter als der berechnendste Verstand und das innigste Gefühl; sie trifft oft das Rechte, wo Verstand und Gefühl sich der Gründe nicht mehr klar bewusst sind, sie lässt den Sänger des Tondichters verborgenste Wünsche und Absichten ahnen und befähigt ihn zugleich zu selbstständigem Schaffen und Reproduciren."

L.

*) Panseron sagt: „*La voix mixte doit être formée d'une portion de la voix de poitrine et d'une autre de la voix de tête. Elle a plus de force que cette dernière et par elle il est plus facile d'égaliser les deux registres. Adolphe Nourrit s'en servait beaucoup.*"

Der Theaterbrand in Köln.

Am Abend des 22. Juli, gegen halb zehn Uhr, gewahrte man bei einem schwachen Gewitter mit mässigem Regen in dem westlichen Ende der Komödienstrasse und auf dem Platze vor dem Appellhofe plötzlich einen starken Blitzstrahl, und unmittelbar darauf hörte man einen knatternden Schall, der mehr dem Knall einer Explosion als

Digitized by Google

dem Geräusch des Donners glich. In demselben Augenblicke sprangen eine Menge von Glasscheiben, und durch sämmtliche Fenster des zweiten (obersten) Stockwerkes der Vorderfronte des Theatergebäudes leuchtete Feuerschein mit einer so intensiven Lichtstärke, dass eine gleichzeitige Entzündung in allen oberen Räumen Statt gefunden haben musste. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung ist noch nicht ermittelt und wird auch schwerlich mit Sicherheit nachgewiesen werden können. Am wahrscheinlichsten dürfte eine Gas-Entzündung dabei mit im Spiele sein. Die Wirkung derselben war aber fürchterlich, indem zwei Frauen, die Gattin und die Tochter des Theater-Castellans Herrn Deutz, der selbst, so wie sein Sohn, abwesend war, sich plötzlich in zwei verschiedenen Zimmern mitten in Flammen sahen, ohne einander beistehen zu können. Ihren Hülferuf vernahm Niemand; die herbeigeeilten Lösch- und Rettungs-Mannschaften wussten gar nicht, dass während des Sommers, wo das Theater geschlossen ist, eine Familie darin wohnte. Es dauerte nicht lange, so stürzten die Zwischenwände und Fussböden des zweiten Stockwerkes in das erste hinab, die Möbel, das Fortepiano, Alles mit sich reissend. Die arme Frau des Castellans fand unter den Trümmern ihr Grab; die Tochter, Fräulein Catharina Deutz, die talentvolle junge Sängerin, wurde nur durch ein Wunder, durch die beispiellose Geistesstärke, welche der Himmel ihr in diesem schrecklichsten Augenblicke ihres Lebens verlieh, und durch den Muth ihres Bruders gerettet. An der oberen Kante einer offenen Thür, deren Pfosten auf dem Hauptbalken zwischen brennendem Zimmer und Flur allein noch fest standen, klammerte sie sich fest, um der Gluth des Fussbodens zu entgehen, rief fortwährend um Hülfe, machte mit der einen Hand sogar das Band des Oberkleides, welches die Flamme ergriff, los, schleuderte es von sich, und fasste dann wieder den Thürrand, nicht achtend der Brandschmerzen auf Armen und Händen. In diesem Augenblicke hört sie die Stimme ihres Bruders, der nach ihr ruft, den ersten Laut belebender Hoffnung, die erste Ahnung der Möglichkeit einer Rettung! Der wackere junge Mann war die noch unversehrte steinerne Treppe hinauf geeilt, aber so wie er den Fuss von dem letzten Steine setzt, bricht er durch, stürzt in das erste Stockwerk hinab. Durch Gottes Hülfe unverletzt geblieben, schlägt er mit den Fäusten die verschlossenen und noch nicht brennenden Glasthüren ein, die ihn von dem Flur trennen, und gefolgt von einem Anverwandten und einem Officier fliegt er, die Verletzungen im Gesicht nicht fühlend, die Treppe wieder hinauf, naht sich vorsichtig der Schwester, die nun endlich nach wieder um schreckliche Minuten verlängertem Schweben zwischen Leben und Tod ihm ihre Rettung dankt.

Es war die höchste Zeit! Bald erfasste das Feuer das eigentliche Theater, und nun war an Löschen und Retten nicht mehr zu denken. Ein furchtbares Flammenmeer wälzte sich aus dem Raume zwischen den vier Mauern empor, das Dach und alles Gebälk stürzte krachend in den Krater hinein, und ein Feuerschein, wie man ihn nie gesehen, überleuchtete die ganze Stadt und namentlich in grässlicher Schönheit ihre alten Bau-Denkmale. Alle Anstrengungen der Löschmannschaften konnten sich nur dahin vereinigen, die nächsten Umgebungen des brennenden Gebäudes zu schützen. Das Theater stand in einer engen Strasse und zwischen Privathäusern eingeklemmt; ein dichter Aufflug nicht nur von Funken, sondern von glühenden Kohlen, brennenden Lappen und allen möglichen Zündstoffen stieg aus dem vulcanischen Heerde unablässig auf und fiel in weiten Bogen in südwestlicher Richtung auf die Häuser eines ganzen Stadttheils bis zum Neumarkt herab. Wären die durch die anhaltende Hitze ausgedörrten Dächer nicht glücklicher Weise durch den fortwährenden Regen feucht und nass erhalten worden, oder hätte sich gar ein Sturm, auch nur ein starker Wind, erhoben, so hätte Köln das Schicksal Hamburgs erlebt. Jetzt gelang es aber den übermässigen Anstrengungen, das Feuer auf den speienden Krater zu beschränken, zumal da nach 11 Uhr der Himmel selbst den Menschen zu Hülfe kam, die Schleusen der feurigen Wolken öffnete und eine geraume Zeit lang wahre Ströme von Regen herab goss. Auch dieser Moment war erschütternd durch die wechselnden Eindrücke freudiger und schauervoller Empfindungen bei dem segenbringenden Wolkenbruch und dem furchtbaren Rauschen und Brausen und Zischen, das der herabstürzende Katarakt in seinem Kampfe mit der wogenden Gluth aufregte. So konnten denn sogar die zu beiden Seiten des Theaters stehenden Häuser und eben so die gegenüber liegenden erhalten werden, und gegen zwei Uhr Morgens war die Gefahr der weiteren Verbreitung des Brandes völlig vorüber. Auf dem inneren Heerde glühte und koblte es noch die nächstfolgenden Tage hindurch.

Die aufopfernde Anstrengung, muthige Hingebung und Ausdauer der städtischen Löschmannschaften und der Militär-Abtheilungen, die ihren Eifer theilten, kann nicht genug gerühmt werden. Als eine Merkwürdigkeit müssen wir noch erwähnen, dass von allem beweglichen Gut innerhalb des Gebäudes nur die Büsten von Mozart und Schiller gerettet worden sind, welche zu beiden Seiten der Bühne unter den Logen des Prosceniums standen. — Möge das eine Vorbedeutung sein, dass in dem neuen Musentempel hauptsächlich die deutsche und die classische Kunst eine Heimat finden werde.

Digitized by Google

Das abgebrannte Theater war im Jahre 1828 binnen zehn Monaten erbaut worden. Es wurde den 19. Januar 1829 mit der Aufführung von Spohr's Jessonda eingeweiht. Die letzte Vorstellung darin fand am 27. Mai d. J. Statt; das Stück, welches diese letzte Vorstellung beendete, war die neue Bearbeitung von Kotzebue's „Die Unglücklichen", worin Bogumil Dawison's meisterhafte Darstellung der drei verschiedenen Charaktere den Kreis seiner Gastrollen abschloss.

Dass Köln ein neues, der rheinischen Hauptstadt, ihrer jetzigen Bevölkerung und ihres jetzigen Wohlstandes würdiges Theater erhält, wird nicht das einzige Gute sein, das aus der Vernichtung des alten hervorgeht. Wir hoffen, dass diese Katastrophe einen Wendepunkt in der Kunstgeschichte Kölns, so weit sie die dramatische Kunst betrifft, bilden werde, dass mit dem Brande des alten Gebäudes auch die Fesseln gefallen sind und nicht wieder aus dem Schutt der Vergangenheit hervorgeholt werden, die jeder Theater-Unternehmung in Köln bisher angelegt wurden.

Für die materielle Grundlage eines Neubaues sind bereits entscheidende und erfreuliche Schritte geschehen. Eine vom Herrn Ober-Bürgermeister Stupp eingeladene Bürger-Versammlung hat ein Comite gewählt, die Sache zu betreiben. Die Geldmittel — auf 150,000 Thlr. veranschlagt — werden reichlich fliessen, da schon vor einigen Jahren bedeutende Zeichnungen zu demselben Zwecke Statt gefunden haben. Der Beschluss des Comite's in der Sitzung vom 28. dieses Monats ist in Bezug auf die Lage des neuen Theaters einstimmig dahin ausgefallen, es auf dem Neumarkte, dem grössten Platze der Stadt, zu errichten, — ein Beschluss, der sich der allgemeinsten Zustimmung zu erfreuen hat.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Dingelstedt hat das Shakespeare'sche „Wintermärchen" als Gegenstück zum „Sommernachtstraum" für die Bühne bearbeitet und zur Eröffnung der nächsten Saison in Weimar bestimmt. Die hierzu erforderliche Musik hat Fr. v. Flotow besorgt.

Capellmeister Tschirch in Gera arbeitet an einer lyrischen Oper: „Meister Martin und seine Gesellen", Text nach E. T. A. Hoffmann's bekannter Novelle.

Concertmeister Singer hat sich am 2. Juli mit Fräulein Martini in Weimar vermählt und ist unmittelbar hierauf in die rheinischen Bäder abgereis't, wo er zu mehreren Concerten in Wiesbaden und Homburg, später in Aachen, erwartet wird.

Gevaert, der bekannte belgische Componist, der in Paris lebt, hat von der französischen Regierung den Auftrag erhalten, die Friedens- und Fest-Cantate, die am 15. August in der grossen Oper aufgeführt werden soll, zu componiren.

Der Moniteur schreibt unter dem 28. d. Mts.: „Ein beklagenswerthes Unglück hat heute einen der ausgezeichnetsten Künstler, den Sänger Roger, betroffen. Er jagte im Park seines Landhauses in Villiers an der Marne des Morgens um 7 Uhr, stellte seine Flinte an eine Hecke, überstieg diese und fasste dann das Gewehr mit der rechten Hand bei der Mündung, um es nachzuziehen. In diesem Augenblicke geht es los, und die Kugel zerschmettert ihm den ganzen Vorderarm. Die beiden auf der Stelle herbeigerufenen Aerzte erklärten die Amputation für unumgänglich nöthig, und um 3 Uhr hielt Roger die Operation mit grosser Geistesstärke aus. Sein Befinden ist so gut, als es die Umstände erlauben."

Der k. k. Hof-Opernsänger Anton Forti, einst hochberühmt als Darsteller des Don Juan, ist, 69 Jahre alt, zu Wien in voriger Woche gestorben.

Der Pianist Ernst Pauer in London ist mit der Composition einer dreiactigen komischen Oper: „Friedrich's II. Brautschau", Text von Karl Gollmick, nach einer gleichnamigen Erzählung von Bacher, beschäftigt.

Ankündigungen.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel sind erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart's

15 Sinfonieen für das Pianoforte,

arrangirt von

F. W. Markull.

Nr. 1, zweihändig 5 Sgr., vierhändig 8 Sgr.

Sämmtliche 15 Sinfonieen werden zweihändig 2⅔ Thlr., vierhändig 3⅓ Thlr. kosten und in rascher Folge erscheinen.

Subscribenten erhalten mit der letzten Nummer das wohlgetroffene Portrait Mozart's in Stahlstich als Prämie.

In meinem Verlage ist so eben erschienen:

Stephen Heller.

Op. 93.

Deux Valses pour le Piano. Nr. 1, 2. à 22½ Ngr.

Winterthur, Juli 1859. **J. Rieter-Biedermann.**

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 32. **KÖLN, 6. August 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Nachruf an Michael DuMont-Fier. Von L. B. — Briefe über Musik an eine Freundin. Von Louis Ehlert. — Ist als das älteste Tonsystem vielleicht das fünftönige der Chinesen zu betrachten? Von Louis Kindscher. — Anton Forti (Nekrolog). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Düsseldorf, Vocal-Concert — Crefeld, Concert — Paris, Panseron † — London, Meyerbeer's *Le Pardon de Ploërmel* — Madame La Grange — Madame Lagrua).

Nachruf an Michael DuMont-Fier.

Am Nachmittage des 2. August 1859 stand die Menge vor einem einfachen, aber von der Hand der Liebe und Anhänglichkeit sinnig geordneten Katafalk in der Einfahrt eines Hauses der Severinstrasse — der Sarg umgeben von brennenden Altarkerzen und grünenden Lorberbäumen, Symbole des ewigen Lichtes und des fortblühenden Ruhmes, Bilder des Lebens in der Nacht des Todes. Der Sarg umschloss die irdische Hülle Michael DuMont's, des edeln Menschen mit dem Herzen voll Liebe und Treue, des von Gott begabten Sängers mit der Stimme voll Wohllaut und Seele. Mit den Verwandten umstanden ihn die zahlreichen Freunde und Kunstgenossen, trauernd, dass ein so blüthenreiches Leben in der Kraft des männlichen Alters gebrochen.

Wohl fühlten wir alle, was wir an Michael DuMont verloren hatten, der aus reiner Neigung und innerem Triebe, ohne alles Trachten nach irdischem Vortheil, bloss um der Freude am Gesang willen und aus Liebe zur Tonkunst sich zu ihrem Priester geweiht hatte. Er verkannte den Ruf nicht, der in seinem Innern sprach, als er schon in frühester Jugend mit Leichtigkeit alle Melodieen auffasste und durch den Klang einer vollkräftigen und umfangreichen Stimme alle, die ihn hörten, in Erstaunen setzte. Obwohl er die Musik nicht zu seinem Berufe wählte, so fühlte er sich doch sehr bald von dem Gefühl durchdrungen, dass der Himmel ihm ein Talent gegeben, welches zu wahren und zu pflegen eine heilige Pflicht für ihn sei, und wenn der Jüngling auch verschwenderisch die schöne Gabe zur Freude Anderer unablässig spendete, so trat der Mann doch mit hohem Ernst an die Aufgabe der Kunst, und strebte mit einem Fleiss und einer Ausdauer nach Vollkommenheit in ihr, welche die meisten Sänger von Fach in unseren Tagen nicht mehr kennen.

Aber die Kunst war nicht undankbar gegen ihn; sie hat ihm seine Liebe reichlich vergolten, sie hat ihm den schönsten Lohn gespendet, den sie ihren Lieblingen gewährt, die Erhebung des Gemüthes über das alltägliche Leben und Treiben der Menschen, den Aufschwung der Seele aus dem irdischen Dunst zu der Ahnung des himmlischen Lichtes, die Befriedigung, den Besten ihrer Zünftigen genügt zu haben, und das grosse und schöne Gefühl, Tausende zu Freude und Schmerz, zu Wehmuth und Frohsinn, zu stiller Andacht und jubelnder Bewunderung hinzureissen. Und dazu hatte ihm das Geschick eine Gattin gegeben, in deren Herzen voll Liebe der laute Beifall der Welt einen Wiederhall fand, der sie glücklich machte und ihm nach jedem rauschenden Triumphe in weiten Kreisen daheim die stille, aber desto innigere Nachfeier bereitete.

DuMont gehörte zu den seltenen Sängern, welche mit den natürlichen musicalischen Anlagen zugleich die Eigenschaften besitzen, welche die verständige Auffassung der Composition und deren geistige Wiedergabe bedingen. Ein Humor, der oft in heiteren, nie verletzenden, sondern immer gemüthlichen Improvisationen sprudelte, und ein unverkennbares dramatisches Talent kamen ihm bei dem Vortrag komischer Gesänge zu Statten, während in anderen Gattungen Wahrheit der Empfindung und eine lebendige Phantasie ihn befähigten, die Gedanken des Tondichters noch einmal zu denken und ihnen wahres Leben und Gestalt in Tönen zu geben. Am grössten war er im Oratorium und im gefühlvollen Liede: im ersteren war er über zwei Jahrzehende lang die Stütze der Concert-Aufführungen in Köln und der niederrheinischen Musikfeste, im letzteren die Zierde des kölner Männer-Gesangvereins. Die Bass-Partieen in allen Oratorien von Händel, in der Schöpfung und in den Jahreszeiten von Haydn wurden vortrefflich durch ihn ausgeführt; die Partieen des Paulus und des Elias kamen durch ihn zu recht eigentlicher Geltung und werden selten sowohl in ihren zarten, von weichem

Digitized by Google

Gefühl und gottesfürchtiger Ergebung durchdrungenen, als in ihren heroischen und von prophetischem Feuer erglühenden Stellen so ergreifend und so erschütternd wiedergegeben werden, als durch ihn. Desswegen ergingen denn auch die dringendsten Einladungen auswärtiger Concert-Vereine so häufig an ihn für die grossen Aufführungen classischer Meisterwerke und neuer Compositionen, welche letztere ihm oft einen wesentlichen Theil ihres Erfolges verdankten. Nicht in den Rheinlanden allein, in ganz Norddeutschland und Holland wetteiferten die Musik-Vorstände der namhaftesten Städte um seine Mitwirkung.

Wie steigerten vollends die Sängerfahrten unseres Männer-Gesangvereins seinen Ruf! Das Auftreten in Belgien, in Brüssel, Antwerpen u. s. w., dann der dreimalige Aufenthalt in England, die Concerte in London, im Buckingham-Palaste vor der Königin und in den öffentlichen Localen Hanoversquarerooms und Exeterhall, in Bradford, Manchester, Liverpool, in Frankreich die Concerte in Paris und in Lille, zu Potsdam in Sanssouci, am hohen Geburtsfeste Sr. Majestät des Königs — überall feierte er mit dem Vortrage einfacher deutscher Lieder Triumphe, wie sie einem Dilettanten noch nie zu Theil geworden sind und die selbst bei den berühmtesten Sängern zur Seltenheit gehören. Wer von uns allen, die wir Genossen jener Kunstreisen waren, erinnert sich nicht des andauernden und bewundernden Beifalls der gewähltesten Zuhörerschaft in London? wer von uns hat je einen solchen Donner von Applaus erlebt, wie er von den Tausenden in den Musikhallen von Bradford und von Exeter in London nach DuMont's Vortrag der Canzonetta von Reichardt erschallte? Und doch wiegt der lauteste Enthusiasmus kaum so schwer in der kritischen Wage, als das Urtheil der ersten musicalischen Berühmtheiten in Paris, als die einstimmige Anerkennung von Männern wie Halévy, Auber, Panseron und der übrigen Professoren des Conservatoires, endlich Rossini's, der dem nun Dahingeschiedenen in unserer Gegenwart sagte: „Nein, nicht Dilettant — Rossini sagt Ihnen, dass Sie ein grosser Künstler sind!"

So war denn der Lorberkranz, der bei dem Begräbnisszuge auf einem sammtnen Kissen hinter dem Sarge getragen wurde, eine gebührende, von nah und fern dem theuren Verblichenen zuerkannte Huldigung, und der schwarze Flor, der die Fahne des Männer-Gesangvereins umzog, ein Zeichen wahrer Trauer und inniger Theilnahme, die der Verein, dessen Ehren-Mitglied der Verstorbene war, seinem Andenken durch die feierliche Begleitung des Sarges bis zur letzten Ruhestätte zollte. Ein Musikcorps, von der Direction der Concert-Gesellschaft veranlasst, eröffnete den Zug, der sich durch eine gedrängte Menschenmenge über den Waidmarkt, Hochpforte, Hochstrasse, Schildergasse, um Aposteln nach dem Hahnenthor bewegte. Alle musicalischen Institute Kölns waren durch ihre Vorstände vertreten, die Dom-Capelle, die Direction der Gesellschafts-Concerte, der städtische Singverein, die Sing-Akademie, das Orchester.

Vor der Begräbnissgruft der Familie DuMont auf dem Friedhofe zu Melaten hielt der Zug.

Der Männer-Gesangverein sang ein Lied von Derckum:

Wir legen nun mit tiefem Schmerz
Die kalte Erdenscholle
Auf dieses einst so warme Herz,
Das treue, liebevolle —

und zuletzt Mendelssohn's:

Es ist bestimmt in Gottes Rath,
Dass man vom Liebsten, was man hat,
Muss scheiden!

So scheiden wir denn auch von Dir, Du vor uns dahingegangener Freund. Bis Gottes Rath auch uns in die ewige Heimat ruft, soll Dein Andenken uns werth und theuer sein, und bei jedem Hören der Töne schöner Lieder werden die Saiten der liebevollen Erinnerung an Dich in unseren Herzen erklingen. L. B.

Briefe über Musik an eine Freundin.

Von Louis Eblert.

Unter diesem Titel ist (Berlin, bei J. Guttentag, 1859) ein Büchlein erschienen (166 S. in 8.), welches sich mit Verstand und Geist nicht so sehr über Musik im Allgemeinen, wie es der Titel vermuthen lässt, verbreitet, sondern mehr über die Wege, welche die schaffende musicalische Production seit Beethoven eingeschlagen hat. Ob „die Freundin" eine Wirklichkeit ist oder nur ein Begriff, der das kunstliebende gebildete Publicum im Gegensatz der Männer von Fach vertritt, lassen wir dahingestellt; jedenfalls rechtfertigt die Wahrheit oder die Fiction die zwanglose, weder an ein ästhetisches Princip noch an einen systematischen Gang gebundene eklektische und durchweg individuelle Behandlung des Gegenstandes und entschuldigt auch zugleich die hier und da etwas zu hoch ins Blaue phantasirende Schreibart. Damit wollen wir aber keineswegs über die Phantasie, die den Verfasser auf seinen Wanderungen durch das Gebiet der Kunst als treue Gefährtin begleitet, den Stab brechen; im Gegentheil, sie verleiht an vielen Stellen seiner Darstellung Reiz und Anschaulichkeit.

Man würde indess irren, wenn man nach dem Gesagten in dem Büchlein nur aphoristische Gedanken, zerstreute Ansichten zu finden glaubte; es zieht sich bei aller Freiheit von Systemsfesseln doch ein hübscher Faden durch die

Digitized by Google

zwanzig Briefe, der zwar an manchen Stellen nur dünn und lose gesponnen, doch die Ansichten des Verfassers über die vorzüglichsten Erscheinungen in der Tonkunst in unserem Jahrhundert zusammenhält; und wenn er im ersten Briefe, der eine Art von Vorwort bildet, äussert: „Eine herzliche Befriedigung meines Ehrgeizes würde es sein, wenn alles, was ich durch Beobachtung und Schluss hier niederlege, das Gepräge meiner Persönlichkeit trüge, so dass, was übereinstimmend mit Anderen von mir empfunden worden ist, durch Eigenthümlichkeit der Aussprache für den Mangel an Neuheit entschädigte" —, so glauben wir ihm versichern zu können, dass seine Briefe die Lesewelt interessiren und fesseln werden, trotzdem, dass sie mehr nur anregen als ausführen, oder vielleicht gerade desswegen.

Ehlert knüpft seine Betrachtungen an Beethoven's grössere Werke, besonders an die letzten, die neunte Sinfonie und die grosse Messe, an. Ohne tiefer in ihr eigenthümliches Wesen einzugehen, weis't er mit richtigem Urtheil die Ansicht ab, als sei die Einführung des Chors in die Sinfonie das Todeszeichen dieser Musikgattung. Wenn er aber sagt, dass die „Kritik" diese Ansicht gehegt habe, so thut er ihr vollkommen Unrecht, da keiner ihrer Vertreter, selbst Brendel nicht, das höchst einseitige Urtheil R. Wagner's in dieser Beziehung getheilt hat. Wenn der deutschen Kritik alle Theoreme Wagner's aufgebürdet werden sollen, so muss sie sich dagegen gar sehr verwahren. — Eine Art von Glaubensbekenntniss legt der Verfasser bald darauf ab bei Gelegenheit der Frage: ob die Kunst mit Beethoven zu Ende? ob nach seinem Tode ein Fortschritt über ihn hinaus gemacht worden? Er beantwortet sie zwar nur in einem Bilde, fügt aber als Ausdruck seiner Ueberzeugung hinzu: „Das Eine wissen wir genau, dass wir uns thalwärts senken, aber wer unter uns weiss es, ob unser Fuss sich nicht wieder einmal erheben wird? Vorwärts müssen wir und nicht feige uns rückwärts wenden." — Den ersten Satz lassen wir vollkommen gelten; der letztere hat aber nur dann einen Sinn, wenn damit gemeint ist, dass wir überhaupt das Streben in musicalischem Schaffen nicht aufgeben sollen. Und dass dies die Meinung des Verfassers sei, geht aus dem Zusammenhange hervor, der keinen Zweifel darüber lässt, dass er weit davon entfernt ist, den Fortschritt als bereits in vollem Gange oder gar als ein *Fait accompli* zu betrachten. „Die Einkehr des Genie's", sagt er S. 22, „wird nicht verkündigt noch berechnet. Die Ideale Beethoven's sind eine Erbschaft seiner Epigonen geworden. Viele der edelsten darunter haben mit gleicher Heiligkeit aus ihrem innersten Wesen die Anlässe zur Gestaltung entnommen. Wurde es ihnen auch versagt, zu jenem Riesenbau (der Beethoven'schen Sinfonieen) neue Steine tragen oder gar ein ähnliches Wunderwerk errichten zu können, so haben sie dafür manches Andere geleistet, wofür die Nachwelt ihnen dankbar bleibt. Die jüngste Gegenwart ist Zeugin der gewaltsamsten Anstrengungen gewesen, das Wunder auf dem Wege des Experimentes zwingen zu wollen. Das Wunder ist ausgeblieben, nur die Gerüste haben wir gesehen, auf denen man es dem Volke zeigen wollte." —

Dann fährt er im Briefe IV. also fort:

„Im weiten Deutschland, da sassen viel Hundert junge Tonkünstler, Bleichsucht der Nachtwache auf ihren Wangen, welche schwärmerisch an ihrer Unsterblichkeit contrapunktirten. Es waren meist ehrliche, tüchtige Seelen, die im Schweisse ihres Angesichts arbeiteten und von dem ironischen Wechsel lebten, den die Hoffnung ihnen auf den zukünftigen Ertrag ihrer Arbeit ausstellte. Sie glaubten an Gott und seinen eingeborenen Sohn, Wolfgang Amadeus Mozart, und schlugen ein Kreuz vor jeder profanen Quinte. Die Reformation, die welterschütternden Thesen, welche der hagere Mönch an die Schlosskirche zu Wittenberg und der protestantische Cantor an die Thomas-Kirche zu Leipzig geschlagen, liessen sie sich als ein weltgeschichtliches Factum zwar gefallen, ohne jedoch für den Protest, die grosse Erbschaft des Protestanten Bach, eine besondere Anlage mitzubringen. Die Deutschen sind von Natur conservativ, warum sollten es die deutschen Musiker nicht sein? Die Revolution des Beethoven'schen Genius hat etwas frische Luft in die Studirstube gebracht, die Stillleben aufgerüttelt und neue Bahnen erschlossen. Es war wie nach der Entdeckung America's. Der Sehnsucht war ein neues Ziel gewonnen, Blick und Kräfte durch einen erweiterten Horizont belebt und vergrössert. Das historische Misstrauen, welches sich an alle neuen Gestirne heftet, war niedergekämpft: Beethoven'sche Waffen siegten, wohin sie kamen.

„Die deutschen Künstler bemühen sich aller Orten, dem Geiste dieser letzten Ueberlieferung aufs würdigste gerecht zu werden. Es fehlt nicht an Bestrebungen der bedeutendsten Art. Auf Wegen, die so kühn gebrochen, weiter zu wandeln, diese fremde, jung erschlossene Welt nach allen Seiten kennen zu lernen, unsere vollen Kräfte, wie gering oder wie hoch sie auch ausgefallen, daran zu setzen, diese Wunder zu enträthseln, ihren heiligen Segen überall auszuschütten, — das ist unser aller aufrichtiges, treues Bemühen.

„Warum überkommt mich trotz alledem ein tiefes Wehe? So viel gesunde Arbeitskraft, so viel ehrliche, tüchtige Gesinnung sehe ich ohne innere noch äussere Befriedigung ein Leben lang sich umsonst bemühen. Davon hätte man in Frankreich gar keinen Begriff. Der französische

[*]

Digitized by Google

Musiker ist ein Speculant; die Kunst dient dort dem augenblicklichen Bedürfniss, und da das Bedürfniss nie die Kunst erziehen soll, sondern nur diese jenes, so kann man von der französischen Kunst wohl sagen, dass sie nur ein Luxus sei. Nach dem Staatsstreiche brachte die Independance Belge einmal das unübertreffliche Wort: *Il n'y a rien en France qui réussisse que le succès.* Es ist wahr, in Frankreich glückt nichts, als der Erfolg. Ihn will der französische Musiker vor allen Dingen haben. Reich und berühmt will er werden, und damit dies bequem von Statten gehe, wird das Schaamgefühl der künstlerischen Ehre frühzeitig abgestreift. Ich spreche von der Gegenwart und von dieser im Allgemeinen; Ausnahmen befestigen die Regel. Unter den deutschen Tonkünstlern gibt es verhältnissmässig nur wenige, welche die Kunst zum Handwerk erniedrigen, und diese wenigen bezahlen ihr Glück mit der Verachtung aller Guten. Wir haben, Gott sei Dank, gar kein Talent für die Prostitution. Wie viele deutsche Musiker gibt es nicht, welche ihr Leben lang Fugen, Quartette und Sonaten zur Ehre Gottes schreiben, froh, wenn sie im Alter dafür den Lohn eines bescheidenen Cantor-Stüblchens ärnten, auf dem sie im Angesichte der Commune mit Erlaubniss des Consistoriums verhungern dürfen! O Gott im Himmel, sieh darein!

„Ich glaube, wir könnten diese grosse Noth durch eine kleine Erkenntniss mildern. Jede Menschennatur will irgendwo hinaus, und das grosse Geheimniss liegt nur darin, dieses „Wo" zu entdecken. Statt dessen geberden wir uns wie Original-Genie's, wie universale Naturen, die nach allen Richtungen hin Ausserordentliches leisten. Was es kläglich wäre, eine Pappel zu sehen, die sich abquälen wollte, in die Breite zu wachsen! Von der Rose musst du keinen Schatten, nicht Wohlgeruch von der Eiche verlangen! Kannst du als Linde Beides verleihen, so freue dich dessen; wir kleinen Pflänzchen indessen wollen unseren winzigen Beruf zu erfüllen suchen und lieber als gesunde Kräuter harmlos die Wiese schmücken, denn als kranke Rosen im Garten stehen. Was thun wir jungen Künstler jedoch? Statt auf die Entdeckung jener Specialität, für welche wir ein bestimmtes Talent haben, entschlossen auszugehen, arbeiten wir planlos in dem ungeheuren Gebiete der Kunst umher, durch kein Misslingen ernstlich gewarnt, von einem verworrenen Drange hin und her getrieben und unsere Eitelkeit durch die Grösse der Unternehmung kitzelnd, ohne das Maass unserer Kräfte gegen sie abzuwägen. Und so enden wir missmuthig zerschlagen, und klagen statt uns selber die Natur an, dass sie uns versagte, was sie in einem Jahrhundert nur einem Auserwählten gewährt.

„Wie viel klüger sind die bildenden Künstler! Sie haben sich längst specialisirt. Nicht genug, dass einer nur Landschaften malt, er malt nur Regen-Landschaften. Welche Beschränkung! rufen Sie aus. Werden Sie nicht unmuthig, Madame. Es nimmt sich Niemand von achtzehn Jahren vor, ein Regen-Landschafter zu werden; das ist eine Specialität, auf die er hinauskommt. Wehe dem Künstler, dessen Morgenalter nichts von der Entzückung weiss, welche ihre Flügel zum himmelstürmenden Fluge ausspannt! Wenn er aber erfahren hätte, dass seine Brust zu schwach für jene Luft wäre, welche jenseits der Wolken flutet, sein Auge zu blöde für den Kuss der Sonne: thäte er nicht wohl daran, in ungefährlicheren Regionen zu bleiben? Das Glück können wir nur in der Vollendung finden, denn die Vollendung ist der unbedingte Anspruch, welcher an jedes Kunstwerk gerichtet wird. Das dargestellte Object kann höherer und niederer Art sein, ist es aber nur ein künstlerisches und würdiges, so kann die Meisterschaft sich daran bekunden. Die französischen Cadavermaler entschädigen mich mit ihrer bis zur Täuschung getriebenen Nachäffung der Natur nicht für die Verirrung, welche in der Wahl ekelhafter Stoffe liegt. Auch die transcendentalen Vorwürfe der Idealisten können mich nicht befriedigen, wenn der Kopf nicht die Hände begeistert, wenn diese nicht irdisch darzustellen vermögen, was jener himmlisch gewollt hat. Meister nennen wir nur denjenigen, dessen schöner Gedanke mit der Fähigkeit, ihm eine ebenbürtig schöne Form zu geben, gleichen Schritt hält. Raphael wäre nicht ein eben so grosser Maler gewesen, wenn er ohne Hände geboren wäre; denn das macht noch lange nicht den Maler aus, dass er eine malerische Idee in sich trägt. Das vollendet schön Dargestellte hat wieder eine befruchtende Rückwirkung auf die Phantasie, und so wäre Raphael nicht von der Stelle gekommen, wenn ihn die Natur des ungeheuren Vortheils dieser Wechselwirkung beraubt hätte. Seiner theilhaftig zu werden, muss die vollendete Arbeit den Künstler selbst in ihrer Totalwirkung überraschen, indem er die geheimnissvolle Mitwirkung des Genius erräth, welcher den Wundersegen des Gelingens über dieselbe gesprochen hat. Solch göttliche Mithülfe gesellt sich dem heissen Bemühen, sie würde sich auch dem unsrigen nicht versagen, wenn wir nur dem rechten Ziele zugewandt wären. Das, was unserer Natur gemäss sei, was sie zur reifsten und bedeutendsten Entwicklung führen würde, erfahren wir freilich nicht immer auf dem Wege der Intuition. Nur das Genie schlägt seine ihm eigenthümliche Bahn mit der Sicherheit eines animalischen Instinctes ein, während wir kleinen Talente auf unsere eigene Beobachtung angewiesen sind. Und irgend einen, noch so kleinen Zweck wird diese grosse Oekono-

Digitized by Google

mie, welche nichts verschleudert, doch auch mit uns gehabt haben! In diesem ungeheuren Triebwerk auch nur das kleinste Rädchen zu sein, aber ein nothwendiges, das hat doch immer noch etwas, was uns unser Dasein lieb machen kann, weil es sein Räthsel ist. Unerträglich ist nur, sich überflüssig zu fühlen, unwürdig, ein Menschenleben, ohne allen productiven Gegensatz, nur auf Consumtion zu gründen. Du musst dein Dasein erklären können, oder du hast gar kein Recht, zu sein. Suche doch jenes kleine Rädchen zu werden und dich als solches in dem grossen Triebwerke unentbehrlich zu machen. Höre auf, ins Blaue hinein heute ein Stück Sinfonie, morgen ein Stück Quartett zu componiren und dich nebenbei am Oratorium, an der Oper und am Liede zu versündigen. Das Universum ist zu gross für deine kleine Feder. Oder glaubst du dadurch adelig zu werden, dass du mit der Aristokratie verkehrst? Du wirst dich nur um so bürgerlicher fühlen. Der wahre Adel wird dich nicht geringer achten, weil du bürgerlich, sondern nur, weil du verdriesslich bist, es zu sein. Du kannst ein berühmter Mann werden, wenn du Lieder wie Robert Franz oder Clavierstücke wie Chopin schreibst; wenn du aber mit einer Oper durchfällst und in deinen Sinfonieen Schiffbruch leidest, so hält dich Keiner von uns desshalb für grösser als jene, weil du Grösseres gewollt hast. Weisst du, was das Lächerlichste ist? Der Gegensatz von Wollen und Können. Willst du mir folgen, so studire, als wolltest du die neunte Sinfonie überbieten, und wenn du dir alles Wissen, alle Fertigkeiten angeeignet hast, mache ein Geringes vollkommen, sobald du erfahren haben solltest, dass du das Hohe nur unvollkommen machen kannst. Ich muss dir die Freiheit lassen, mich misszuverstehen; aber nöthig hast du es nicht, denn für keine Kinderstube könnte ich deutlicher schreiben, als ich geschrieben habe."

Das ist vollkommen wahr und kann nicht genug wiederholt und beherzigt werden. Schade, dass der Schluss dieses Briefes zu denjenigen Stellen gehört, in denen nicht Phantasie, sondern Phantasterei ihr Wesen treibt; indess das ist eben Jugendschaum mit einem Bisschen chargirten Zeitgeistes versetzt, und es hat mit der eigentlichen Sache nichts zu thun.

Sehr bald kommt Herr Ehlert natürlich auf Mendelssohn. Seiner Bemerkung über den „Hochzeitsmarsch" in der Sommernachtstraum-Musik, dass dessen Inhalt und Factur „in dem Rahmen dieser hochpoetischen Partitur zu realistische Contouren zeige", pflichten wir bei; auch uns ist das an und für sich prächtige Stück immer wie ein *Hors d'oeurve* in dem Ganzen vorgekommen; es reisst aus der phantastischen Welt gar zu sehr in die Fackeltanz-Musik moderner Hofhaltungen hinein. Im VII. Briefe spricht der Verfasser über Mendelssohn:

„Es kann nicht leicht einen wärmeren Verehrer dieses Mannes geben, als mich; aber wenn mir etwas den Geschmack an ihm verleiden könnte, so sind es seine fanatischen Parteigänger. Gott schütze Jeden vor seinen Freunden! Ich kenne so viele Personen, deren Urtheil über ein Mendelssohn'sches Werk nur das psychologische Interesse eines Paroxysmus für mich hat; noch ehe der erste Ton erklungen, sind sie entschlossen, sich das Vergnügen einer gebildeten Emotion zu bereiten, die beifallssüchtigen Hände rasch in jenem Augenblicke einfallen zu lassen, wo der graziöse Meister durch den unverhofften Wiedereintritt des Thema's überrascht, und sich am Schlusse jener elegischen Ermattung hinzugeben, jenem gefühlvollen Helldunkel, welches die Nationalfarbe der Mendelssohnianer geworden ist. Sommernachtstraum oder Athalie, Hebriden oder Ruy-Blas-Ouverture, Walpurgisnacht oder Lobgesang, das gilt ihnen gleich; sie finden den letzten Satz des *D-moll*-Trios so schön, wie den ersten, und neben die serieusen Variationen stellen sie unmittelbar das letzte Heft der Lieder ohne Worte. Heilige Cäcilie! Aber diese elegischen Gemüther wollen mit ihrem Glück und ihrem übermässigen Sext-Accord nicht allein sein; sie machen die Landstrassen unsicher durch ihre Bettler, und die Concertsäle zur Börse für das Kunstmaklerthum ihres Enthusiasmus. — — Wir wollen uns Felix Mendelssohn-Bartholdy, den Schöpfer des Sommernachtstraums und der Walpurgisnacht, nicht rauben lassen, nicht von diesen bewundernden Schwächlingen, in deren Gesichtern eine versteinerte Anbetung schläft, und nicht von jenen Corsaren der neuen Zeit, welche keine Flagge respectiren, ausser der schwarzen ihrer eigenen Zunft. — Die historische Würdigung dieses Tondichters wird noch kommen; dann wird sich zeigen, was die vergötternde wie die verleumdende Zeitgenossenschaft an ihm verbrochen hat. Niemals wohl hat eine Persönlichkeit innerhalb der Gränzen, welche die Natur ihr gezogen, sich so glänzend entwickelt, wie die seinige. Was das edelste Streben, die bedeutendste Bildung erringen konnten, hat er errungen; nie ruhte er faul auf seinen Lorbern aus, nie hat ihn das Gefühl der Meisterschaft sorglos und sicher gemacht; er hatte den universalen Drang, auf so viel Gebieten wie möglich Tüchtiges zu leisten. „„Alles, was wir machen, sind erste Versuche;"" sagte er einmal rührend zu mir: „„wehe dem Künstler, der sich an die Arbeit mit dem Gefühle setzte, Meister zu sein!"" Rein wie sein Wesen war seine Harmonie, Alles übersichtlich, ausführbar; vor harmonischen Härten hatte er einen Widerwillen. Desshalb mochte er Chopin auch nicht; wenigstens liebte er es nicht, wenn junge Künstler sich viel mit ihm beschäf-

Digitized by Google

tigten. — Die Form hat er beherrscht, wie vielleicht nur noch Mozart vor ihm; nirgends werden Sie auf Ungeschicklichkeiten und Gewaltsamkeiten bei ihm stossen. Er besass die grosse Gabe, alles, was während der Production in seiner Seele vorging, aufs deutlichste auszusprechen, seine Intentionen vollständig zu verwirklichen, so dass beim Schlusse der Arbeit nicht jener peinliche Rest zurückblieb, welcher die Richtigkeit des Exempels für ihn in Frage gestellt hätte. Das ist der grosse Unterschied zwischen ihm und Schumann. Jener besass die Fähigkeit, alles, was ihn bewegte, auszusprechen; dieser musste einen guten Theil davon wieder in sich verschliessen, weil er keine Worte für ihn finden konnte. Bei diesem war die Phantasiekraft vielleicht üppiger, als bei jenem, aber an Gestaltungskraft hat er ihn nie erreicht. Hätte Robert Schumann zu dem ungeheuren Vermögen, das die Natur ihm mitgegeben, das adäquate Darstellungs-Talent besessen, so wäre er vielleicht so gross wie Beethoven geworden. Ach, dieser arme Poet konnte sich in die Welt nicht finden! Eine Wirkung berechnen, die Hälfte eines Gedankens tödten, um die andere lebendig zu erhalten, die nothwendige Resignation, hier etwas abzuweisen, dort etwas einzuschränken, der Vortheil einer dreisten, unerbittlichen Analyse, welche das Vielfache vereinfacht hätte — das war seine Sache nicht. Als er die blaue Wunderblume seiner Romantik unter uns enthüllte, sahen wir sie befremdet an; von wannen sie gekommen, wir wussten es nicht. Dieser Duft war gar so wundersam, diese Formen so seltsam, und das Leben darin schien uns ein verzaubertes. Ihr Dasein war ein sensitives, die Sonnenstrahlen machten ihr Schmerz, und nur dem Mond entschleierte sie ihr „„frommes Blumengesicht"". Angefüllt mit Jean Paul'schen Idealen, suchte Schumann seine innere Welt zunächst am Clavier. Dieses abstracteste aller Instrumente kam seiner Romantik sehr zu Statten. Die Hände mehr zwischen als neben einander gestellt, träumte er sich auf der Claviatur in eine rein phantastische Welt hinein. Jede Taste konnte er sich als Wort, als Farbe, als Blume denken, und so entstanden jene vielstimmigen Arabesken, die bald wie Madrigale klingen, bald wie prismatische Bilder, bald wie Guirlanden aussehen. Diese Schwelgerei ist seiner Gestaltungskraft verderblich gewesen; ich finde die Spuren davon in all seinen Orchesterwerken, welche nur instrumentirte, auf der Basis des Claviers entstandene Schöpfungen zu sein scheinen. Mendelssohn's Zusammenhang mit dem Clavier ist ein ganz anderer. Er hatte keine besondere Vorliebe für dasselbe, und seine Musikerbildung ging nicht von ihm aus. Desshalb bieten seine Compositionen für den Clavierspieler als solchen auch nichts Interessantes; er hat keinen neuen Clavier-Effect erfunden, wie Schumann deren Hunderte, er schrieb keinen speciellen, ihm eigenthümlichen, sondern den allgemeinen Clavierstil seiner Zeit.

„Erinnern Sie Sich noch der Aufregung, in die uns jedes Heft Lieder ohne Worte versetzte? Das gab einen Sturm auf die Leihbibliotheken, als ob ein neuer Roman der Sand erschienen wäre. Ich spielte dabei eine wunderbare Rolle. Begierig griff ich danach, und missmuthig fast immer legte ich es wieder fort. Nie haben mir diese blassen, eleganten Melodieen einen tieferen Eindruck machen wollen. Das war so entsetzlich glatt und vornehm, so frostig hofmännisch, dass es mich unwillkürlich zu einem jener tropischen Stücke aus Schumann's erster Periode hintrieb, wo ich mich nach Herzenslust satt schwärmen konnte. Ich begriff recht wohl die vollendete Formenschönheit jener Lieder, aber bei aller Grazie ihrer Diction wollte mich ihr Inhalt nicht berücken. So ist es mir mit vielen, ich kann wohl sagen: mit den meisten, Mendelssohn'schen Compositionen gegangen. Nach dem ersten Hören war ich unbefriedigt. Diese Muse will nicht durch Ueberraschung, nicht durch Ueberfall siegen; Bewunderung will sie erwecken durch Schönheit und Ebenmaass. Je mehr wir uns mit diesen Werken beschäftigen, desto vertrauter werden wir mit jener höchsten Meisterschaft des Stils, jener bewunderungswürdigen Oekonomie, welche die inneren Verhältnisse verwaltet, desto grösser wird unsere Achtung vor jenem angeborenen Instincte für das Schickliche und vor der unerschütterlichen Hoheit der Principien. Ich nehme drei Stücke aus, welche, obgleich sie keinen der eben gerühmten Vorzüge entbehren, durch Genialität sofort hinreissen: Sommernachtstraum, Walpurgisnacht und Hebriden. Den Paulus nenne ich nicht in dieser Reihe. Dieses Oratorium wird so lange eine ungeheure Wirkung ausüben, als es überhaupt sittlich gebildete Menschen gibt. Es ist der grosse historische Versuch, eine Kunstform und einen Kreis von Anschauungen, die wir mit Bach und Händel für erfüllt und abgeschlossen gehalten, zu neuem Leben zu erwecken. Dieser Versuch ist durch die Intelligenz, mit der ein Ueberliefertes, Uraltes dem modernen Geiste zugänglich gemacht ist, für die Kunstgeschichte denkwürdig. Aber in die Reihe jener genialen Productionen, welche den Kreis unserer Kunst-Ueberlieferungen durch die Entdeckung neuer Gebiete erweitert haben, gehört der Paulus nicht. Er ist ganz gewiss das köstlich reifste Zeugniss jener ethischen Hoheit, die diesen Künstler zu einem der reinsten und edelsten aller Zeiten gemacht hat. Das Leben, wie verführerisch es um ihn buhlte, hat den ungeheuren Ernst, der all sein Streben kennzeichnet, nicht zerstreut. Jene Bahnen, die er sich vorgeschrieben hatte, ist er gegangen, und kein Glück der Erde hat ihn aus ihnen herausgelenkt. In diesem sittlichen Ernste liegt das Geheimniss seiner ungeheuren

Digitized by Google

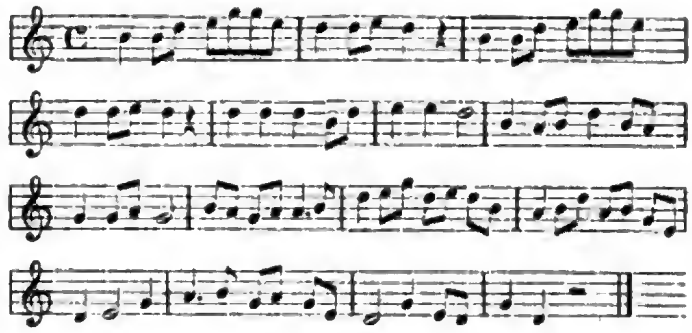
Wirkung auf die Mitwelt. Alles Gute war seiner Hülfe von vorn herein versichert, dem Schlechten ewige Fehde geschworen. So half er durch Rath und That allen jüngeren Künstlern, feuerte sie an durch sein Beispiel, führte sie ein durch seine Autorität. Er war ein erklärter Feind der Reclame und hielt es unter seiner Würde, für seinen Ruhm anders als durch Leistungen zu sorgen. So bleibt er in meiner Erinnerung das Bild des vornehmsten aller Künstler, die ich je gekannt habe, und mich überkommt eine traurige Wehmuth, wenn ich sehe, welche Wege in unseren Tagen eingeschlagen werden, um das zu erobern, was er nur durch sein Genie und die Würde seiner Person erreicht hat."

(Schluss folgt.)

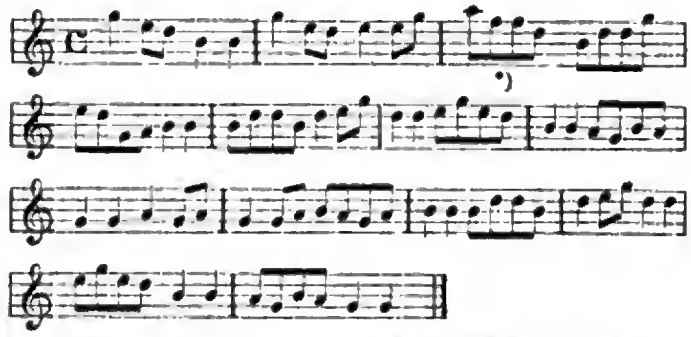
Ist als das älteste Tonsystem vielleicht das fünftönige der Chinesen zu betrachten?

Die Niederrheinische Musik-Zeitung Nr. 31 gibt zunächst den Schluss von Dr. E. Krüger's Abhandlung über „Natur und Geist in Tönen", und es wird erwähnt, dass Marx nachgewiesen, dass eine alte morgenländische Tonleiter der Quarte und des Leittons entbehrte und also gestaltet war: *c d e g a | (c)*. — Dieses Tonsystem ist nun aber kein anderes, als das der Chinesen (vgl. am Schlusse die beiden chinesischen Tonstücke aus *g*), welches von Manchen noch für älter als das der Indier und Aegypter und auf diese Völker übergehend gehalten worden ist. Vom letztgenannten Volke haben bekanntlich erst die Griechen ihre Musik entnommen. Dieser Urgrund aller Musik, die fünftönige Tonleiter, hat sich aber aus jener grauen Vorzeit noch bis auf den heutigen Tag bei den Chinesen im Gebrauch erhalten. Obgleich man schon damals die beiden fehlenden Töne *f* und *h* nicht nur, sondern sogar die übrigen so genannten (?) halben Töne der Octave bereits kannte, gebrauchte man sie darum doch nicht, es vorziehend, jener alten einfachen Tonreihe, als der für wirksamst erklärten, treu zu bleiben. Eigentlich wurde der Ton *f* zum Grundtone angenommen, welcher *Kung* hiess, dann folgte *g* oder *Chang*, *a* oder *Kio*, *c* oder *Tché* und zuletzt *d* oder *Yü*. (Und nun erschienen dieselben Töne in einer höheren Octave wieder.) Als eine merkwürdige Erscheinung ist zu erwähnen, dass die genannte uralte fünftönige Tonleiter des Orients sich unter den Hochschotten (Hebriden-Inseln) wiederfindet, und zwar beispielsweise dies anzuführen, in den zwei verbreiteten Volksliedern: *Roys wife of Aldivalloch* und *Up and was them etc.*

1. *Tsin-Fa*, chinesischer Hymnus zu Ehren der Vorfahren.



2. *Air chinois* aus Rousseau's *Dictionnaire de Musique*, zugleich von C. M. v. Weber als Thema zur Ouverture zu Schiller's Turandot benutzt.



Cöthen. Louis Kindscher.

Anton Forti.

(Geb. 8. Juni 1790, gest. 16. Juli 1859.)

In ihm ist eine Zierde des einstigen wiener Opernwesens zu Grabe getragen worden. Er hatte damit begonnen, im Orchester des wiedner Theaters die Viola zu spielen. Als Sänger versuchte er sich zuerst auf der Bühne des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, debutirte bald darauf in Wien als Sarastro, errang einen glänzenden Erfolg und wurde engagirt. Forti hatte ein eben so schönes, kräftiges, als biegsames und modulationsfähiges Organ; dabei war der Umfang seiner Stimme ein seltener und ihre Ausbildung eine vortreffliche. Die berühmtesten Partieen seiner Glanz-Periode waren Don Juan, die beiden Figaro, Telasco in „Cortez" u. a. m. Mit seinen musicalischen Vorzügen verband er eine ausnehmend schöne äussere Erscheinung, eine elegante Tournure und ein feines, charakteristisches Spiel. Als im März 1835 der Pacht und die Direction des Kärnthnerthor-Theaters aus den Händen Duport's in jene Ballochino's übergingen, liess sich Forti pensioniren und verweilte einige Zeit auf Gastreisen in Hamburg, Berlin und anderen Städten. Doch seine zunehmende Corpulenz, welche mit der Abnahme der Stimme gleichen Schritt hielt, zwang ihn bald, den ersten Bass- und Bariton-Partieen zu entsagen, und im September 1837 finden wir Forti (als Gast) wieder im Kärnthnerthor-Theater als Capuzzi in Zampa. Er verlegte sich nun beinahe ausschliesslich auf das Buffo-Fach und sang mit zeitweiligen Unterbrechungen bis zum Jahre 1843 fort. Die Rollen

*) Dieses *f* erscheint an dieser einzigen Stelle unschicklich und für *g* oder *e*, dass man vermuthen kann, es sei ein Druckfehler.

Digitized by Google

Forti's aus dieser Periode, welche wir hier aus dem Gedächtnisse citiren können, sind, nebst dem bereits genannten Capuzzi, der Marquis im Postillon von Lonjumeaux, der Capellmeister in der Opernprobe, Dulcamara im Liebestrank, Cominge und später Cantarelli im Zweikampf auf der Schreiberwiese, Leporello im Don Juan, Ludwig XIV. im Dessauer-Bauernfeld'schen Besuch in St. Cyr, Truffaldin in Hoven's Turandot, der Schlosser im Maurer u. s. w. Ausserdem war Forti in den meisten Operetten, welche damals vor den Balletten gegeben wurden, beschäftigt. Die Erfüllung seines Berufes wurde ihm durch eine immer zunehmende Augenkrankheit von Jahr zu Jahr schwerer; im Anfang des Jahres 1844 gewann er das grosse Loos bei einer so genannten Güter-Lotterie; er zog sich nun gänzlich von der Bühne zurück. Bald darauf erblindete er vollständig, liess sich operiren und wurde wieder sehend. — Forti war mit der einst sehr beliebten Sängerin Henriette Theimer verheirathet gewesen. Seine einzige Tochter starb in noch jungen Jahren. Die Tänzerin Forti, jetzt in Berlin und früher in Wien engagirt, ist nicht die Tochter unseres Forti, wie hiesige Blätter irrthümlich behaupteten, sondern eine Neapolitanerin, deren Eltern noch am Leben sind. (Wiener Recensionen)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Düsseldorf, 1. August. Das grosse Vocal-Concert, das gestern Abends zum Besten der Familien einberufener Krieger Statt fand, war sehr besucht und hatte einen glänzenden Erfolg sowohl durch die Gesammt-Chorgesänge, zu deren Ausführung sich sechssehn Liedertafeln und Gesangvereine dem hiesigen „städtischen Männer-Gesangvereine" angeschlossen hatten, als durch die Vorträge des kölner Männer-Gesangvereins unter Leitung des Herrn F. Weber, die in sechs mit bekannter Vollendung gesungenen Liedern bestanden.

Crefeld, 1. August. Das gestrige Vocal- und Instrumental-Concert, welches zum Besten der hülfsbedürftigen Familien einberufener Reservisten und Landwehrmänner unserer Stadt in der Tonhalle Statt gefunden, zeigte wieder in erfreulicher Weise, was vereinigtes Streben auf dem Gebiete der Tonkunst zu erreichen vermag. Die hiesigen Männer-Gesangvereine: Cäcilia, Concordia, Liederhalle, Liedertafel, Männer-Gesangverein und Sängerbund standen unter der Direction des Herrn Karl Wilhelm zu Einem Chor vereinigt und boten uns hier einen jener seltenen Genüsse, die nur ernstliches Ringen nach immer weiterer Ausbildung und einmüthiges, brüderliches Zusammenwirken so vieler, anscheinend heterogener Kräfte zu bieten vermag. Von Orchestermusik hörten wir Lindpaintner's Ouverture zu Faust und Weber's zur Euryanthe in recht guter Ausführung durch die Viereck'sche, zu diesem Concerte besonders verstärkte Capelle unter Leitung des Herrn Musik-Directors Rieger. Ausserdem wurden Mozart's „O Isis" und Mendelssohn's Festgesang an die Künstler mit Instrumental-Begleitung gesungen. Unter den übrigen Gesang-Vorträgen wurde auch das Lied: „Mädchen, wenn ich von dir ziehe", von Karl Wilhelm besonders ausgezeichnet.

Paris. Der treffliche Gesanglehrer und berühmte Verfasser einer der besten Gesangschulen, Panseron, Professor am Conservatoire, ist am Freitag den 29. Juli einer kurzen, aber schmerzensvollen Krankheit erlegen. Die Exequien sind Montag den 1. August in der Kirche St. Eugène gefeiert worden. — Roger befindet sich bis jetzt wohl.

London. Dinstag den 26. Juli fand die erste Aufführung von Meyerbeer's *Le Pardon de Ploërmel* unter dem Titel *Dinorah ossia il Pelegrinaggio de Ploërmel* durch die italiänische Opern-Gesellschaft im Coventgarden-Theater Statt. Alle Blätter sind voll überschwänglichen Lobpreisens, wobei denn auch die pariser Fabeln von der wunderbaren Metamorphose des Genie's des grossen Componisten wiederum ihre Rolle spielen. Diese Berichte sind zu charakteristisch für die „freie Presse" der Engländer in Sachen der Kunstkritik, als dass wir nicht in nächster Nummer darauf zurückkommen müssten.

Die Sängerin Madame La Grange, seit dem 14. März Prima-Donna der Oper zu Rio Janeiro, ist noch immer Gegenstand enthusiastischer Ovationen. — Madame Lagrua ist zum September für Petersburg engagirt.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÆRTEL in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., Messen. (Nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und mit Genehmigung derselben.) Die Chorstimmen. Nr. 1, in F-dur. Nr. 2, in A-dur. Nr. 3, in G-moll. Nr. 4, in G-dur. à 20 Ngr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Chopin, Fr., Oeuvres, arrangées pour le Piano à 4 mains.
Op. 12, Variations brillantes. B-dur. 20 Ngr.
„ 31, 2me. Scherzo. B-moll. 1 Thlr.
„ 58, Sonate. H-moll. 2 Thlr.

Hellar, St., Op. 86, Im Walde. 7 Charakterstücke für das Pianoforte. Heft 4. 20 Ngr.

Hiller, F., Op. 75, Ver Sacrum oder die Gründung Roms. Gedicht von L. Bischoff, für Solostimmen, Chor und Orchester.
Clavier-Auszug 5 Thlr. 15 Ngr.
Chorstimmen 1 Thlr. 20 Ngr.

Hünten, Fr., Op. 73, La petite Soirée. 3 Quadrilles de Contredanse pour le Piano (sans accomp. de Flûte ou Violon). Lic. 1—3 à 12 Ngr. 1 Thlr. 6 Ngr.

— — Op. 205, Ombre légere. Rondeau pour le Piano sur un theme de l'Opéra: Le Pardon de Ploërmel de G. Meyerbeer. 15 Ngr.

Krüger, W., Op. 88, Le Pardon de Ploërmel de G. Meyerbeer. Berceuse. Transcription-Fantaisie pour le Piano. 20 Ngr.

Lammers, J., Op. 7, Schilf-Lieder von N. Lenau, für eine Mezzo-Sopran- oder Baryton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Reinecke, C., Op. 63, Neun Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweites Heft der Kinderlieder. 20 Ngr.

Schumann, R., Op. 98a, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzeln Nr. 19 bis 27. 2 Thlr. 5 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 36 u. 38.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 33. **KÖLN, 13. August 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Briefe über Musik an eine Freundin. Von Louis Ehlert, Schluss. — Zur Musik-Geschichte (Die Grossherzogliche Hofcapelle in Darmstadt unter Ludewig I. Von Hof-Capellmeister H. S. Thomas). — August Panseron (Nekrolog). — Fräulein Titjens und Frau Czillág. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Aufführung von Mozart's *Requiem* — Elberfeld, Neuer Concertsaal, Barmen, Neuer Concertsaal — Aachen, Concert — Paris — London).

Briefe über Musik an eine Freundin.

Von Louis Ehlert.

(Schluss. S. Nr. 32.)

Bei den Betrachtungen über Mendelssohn berührte Ehlert bereits Robert Schumann (s. Nr. 32, S. 254, Sp. 1); Weiteres über ihn bringen die Briefe VIII. und IX., doch mehr Phantasieen über die besondere Natur dieses Tondichters, als Analyse seiner künstlerischen Entwicklung und seiner Schreibart. Auffallend war es uns, dass der Verfasser wohl von Jean Paul'schen und Hoffmann'schen Anregungen bei Schumann spricht, also von der verführerischen Strömung der Romantik in der Literatur, aber den Vorgang und den Einfluss eines Musikers, Chopin's, gar nicht erwähnt. Das schlägt etwas in die Dolmetscher-Manier der neueren, meist literarischen Musik-Aesthetiker ein, welche den Stil eines Componisten lieber aus allen möglichen Einwirkungen erklären, als aus natürlichen musicalischen Einflüssen und aus musicalischen Vorbildern. Letzteres verbietet besonders die Originalitäts-Prämie, die den Lieblingen nothwendig zuerkannt werden muss. Die Schwärmereien des Verfassers für die Manfred-Ouverture und für Mignon's Requiem können wir nicht ganz theilen. Mehr stimmen wir mit folgenden interessanten Stellen überein:

„In eine frühere Zeit fällt die Sehnsucht Schumann's, sich in die Kinderwelt zu versenken, ihre naiven Gefühlskreise sich wieder anzueignen, und auf diese Weise das ideelle Bedürfniss nach einem vollendet reinen Gemüthsleben zu befriedigen. So entstehen jene kleinen Scenen, in ihrer keuschen Abgeschlossenheit von keinem der vielen Nachahmer erreicht, welche zu glauben schienen, dass das Kindliche auch kindisch sein dürfe, und dass sie nicht rein zu sein brauchten, um das darzustellen, was allein durch seine Reinheit fesselt. Nach solchen Proben eines bald auf das Symbolische, Fremdartige, bald auf das völlig Harmlose, naiv-Sittliche gerichteten Geschmacks kann es nicht weiter auffallen, dass Schumann eine Vorliebe für das Morgenland gewinnt, dass er sich in die östlichen Reize Peri's verliebt und durch die Rückert'schen Makamen für den wunderlichen Helden Abu Seid Sympathieen empfindet. Das Chevalereske der maurischen Romantik treibt ihn zum „„spanischen Liederspiel"", und Burns, der schottische Heine, führt ihn ins Hochland. Für die Kirche schreibt er nicht; statt nach Jerusalem zu wandern, pilgert er lieber mit der Rose, und doch liegt über seiner Weltlichkeit ein Hauch frommer, altdeutscher Gottesfurcht, welcher mir in seiner Demuth lieber ist, als die dramatischen Beschwörungsformeln, mit denen in unseren Tagen Gott citirt wird. Ich spreche hier nicht von der *Missa solemnis*, jenem eigenthümlichen Glaubensbekenntniss eines ganz incommensurabeln Geistes, mit dem zu vergleichen wir uns hüten sollten, sondern von jenen convulsivischen Bestrebungen einiger jüngeren Künstler, die Kirche zum Schauplatz ihrer persönlichen Verirrungen zu machen und der Verehrung des höchsten Wesens einen novellistisch profanen Ausdruck zu geben. Wo das Bedürfniss vorhanden ist, Gott zu suchen, da sollte man ihn nicht wie ein Marktschreier anrufen. Fühlt ihr euch genöthigt, Priester zu werden, so greift die Hostie wenigstens mit reinen Händen an. Aber wir scheinen dazu geboren zu sein, in allen Künsten die Versuche einer grauenhaften Vermischung der Stile und Stoffe zu erleben: die Weltgeschichte wird in Kinderköpfen dargestellt, die Kirche in ein Theater, das Theater in eine Kirche verwandelt, die Jungfrau Maria gemeisselt, statt gemalt, der Thurmbau Babels gemalt, statt gedichtet. Ich tröste mich mit der Hoffnung, dass das Bewusstsein über die Gränzen jeder einzelnen Kunst nach so viel Experimenten immer lebendiger in uns werden muss. Jeder Irrthum ist ein der Wahrheit geleisteter Dienst, und es hat nichts zu sagen, wenn in unserer Kunst die Verblendung so weit geht, eine falsche Genialität theo-

Digitized by Google

retisch zu construiren. Wird der sinnlichen Schönheit aufs roheste ins Gesicht geschlagen, so sagen diese jüngsten Philosophen, die „„Naturseite"" der Kunst werde hier zum Vortheil der „„Idee"" negirt; leben zwei Accorde in verbotener Vertraulichkeit neben einander, so müssen wir zu unserem Erstaunen hören, dass die Kunst eine offenbare Erweiterung erfahren hat, indem hier zu Gunsten der „„Idee"" der naturgemässe Vermittlungs-Accord übersprungen sei. Wir werden auf diese „„Idee"" nothwendig sehr neugierig und erfahren zu unserer Satisfaction, dass der Componist sich bei dieser Partitur den rasenden Roland vorgestellt hat. Diese Entschädigung hat wirklich etwas bürgerlich Gemüthliches. Wir erleben es noch, dass eine sinfonische Dichtung unter der Devise „„Leben und Thaten des Ritters de la Mancha"" geschrieben wird, und dass man uns die Wunder dieser genialen Donquixoterie mit derselben Familien-Inbrunst preis't, welche in den Annalen neuester Musik-Kritik so rührend auf unser Mitleid subscribirt. Das klingt sehr spöttisch, aber wahrhaftig, Madame, wer über gewisse Dinge nicht lachen muss, der kann überhaupt nicht mehr lachen.

„Auf die blühende, farbenprächtige *B-dur*-Sinfonie Schumann's, deren geschwisterliches Verhältniss zur Peri unverkennbar ist, folgen eine Reihe von Sinfonieen und Ouverturen, aber fast scheint es, als lähme die strenge Administration, welcher sich die Gedankenwelt beim Eintritt ins Orchester zu unterwerfen hat, die Flügel dieser schwärmerischen Phantasie. Am originellsten und unendlichsten ist seine Erfindungskraft in denjenigen Werken, an welchen das Clavier betheiligt ist, wie das Quintett und Quartett in *Es*, die *A-moll*-Sonate mit Geige und das Clavier-Concert. Im *Es-moll*-Satze der dritten Sinfonie finden wir schon einen Vorläufer jener Manfredischen Stimmung, welche in der Ouverture zum vollendetsten Ausdruck erhoben wird. Die letzten Werke des Meisters tragen die unverkennbaren Spuren der grauenvollen Nacht, welche das Schicksal über dieses edelste Gemüth verhängt hatte. Die Gestaltung wird vage, die Stimmung verdüstert und schwankend, die Erfindungskraft mehr wunderlich als tief, der Rhythmus fieberhaft und die Harmonie schönheitsfeindlich.

„Schumannismus und Mendelssohnismus sehen wir eine geraume Zeit als schroffe Gegensätze sich bekämpfend. Nicht die Freundschaft der grossen Meister vermag die Spaltung zu versöhnen, welche durch Partei-Leidenschaft immer gränzenloser, immer schwieriger wird. Alles, was sich einer dieser Richtungen sympathisch anschliesst, wendet sich erbittert gegen die Freunde der anderen. Der Enthusiasmus erreicht, wie immer in solchen Entscheidungen, die Höhe einer persönlichen Gereiztheit und verschliesst sich der Gerechtigkeit. Keine Mittel werden gescheut, eine übertriebene Vorliebe durch die gewaltsamsten Argumente zu entschuldigen; man vergreift sich selbst an der Moralität des Einen, verklagt die Religion des Anderen, damit dieser thörichte Brand auf die mittelalterlichste Weise geschürt werde. Nicht mehr leiten die grossen, beiden Meistern gemeinsam angehörenden Grundzüge zu dem so nahe liegenden Versuche, sich der verschiedenen Lebensäusserungen einer verwandten Geisteskraft als eines Doppelgewinnstes dankbarlichst zu erfreuen, das Ueberschwängliche hier, das Maassvolle dort mit Bewusstsein zu erkennen, sondern der Hang nach einem isolirten Behagen maskirt nur die gemeine Lust, Eines auf Kosten des Anderen herabzusetzen, durch die Verehrung Dieses von der Anerkennung Jenes auszuschliessen. Wo eine gleiche oder ähnliche Ursache zweierlei Wirkungen hervorbringt, da tritt die Vorliebe in ihr Recht. Bergen wir ein Unendliches, Unaussprechliches in uns, schlingt sich der Feuergürtel einer verzehrend heissen, zu Schwelgerei aufgelegten Sehnsucht um uns, haben wir die Eigenthümlichkeit, die Welt und ihre Erscheinungen mehr symbolisch als naiv zu erklären, retten wir uns gern auf fremde, wunderbare Eilande, um den Einfluss einer sonderbaren Localität auf unsere Einbildungskraft zu versuchen, so würden wir durch alle Gesetze der Sympathie zu Schumann hingezogen werden. Haben wir mehr den Hang, das Vorhandene ohne sinnbildliche Auslegung, Welt und Gesellschaft von ihrer historischen Seite zu nehmen, in der Kunst mehr die absolute Lösung eines maassvoll Schönen als die relative eines Ungeheuren zu suchen, wollen wir mehr an- als aufgeregt sein, lieber die Anmuth eines über die Tiefen sicher hinschreitenden, als das tragische Straucheln eines neue Bahnen suchenden Fusses, so werden wir uns Mendelssohn zuwenden.

„Die dramatische Kraft ist in Beiden gering, sie können sich nicht zu freskenartiger Behandlung ihrer Stoffe bequemen, sie haben die Wirkung auf die Ferne nicht studirt, wodurch allein, wie wir an Gluck und Wagner sehen, das Dramatische zu perspectivischer Bedeutung gelangt. Der Eine ist zu zärtlich, um die Ausführung im Kleinen aufzugeben, der Andere zeichnet wohl einmal dramatisch, aber die Farbe hat immer die schöne Innigkeit des Staffelei-Bildes, statt der strengen Abstinenz der Freske. Wer von ihnen grösser war, ich weiss es nicht; nur das weiss ich, dass wir in mehr als Einer Hinsicht kleiner als sie sind. Der Tod hat den Rangstreit über diese Dioskuren besänftigt, und wir fangen an zu begreifen, dass sie nur die aus einander gelegten Strahlen Eines Lichtes sind, welche in uns wieder zu sammeln, wir den glückseligen Beruf haben."

Digitized by Google

Die Bemerkungen des Verfassers über Richard Wagner (Brief X) fussen ganz und gar auf derjenigen Ansicht über das Verhältniss vom Operntext zur Opernmusik, die er in den Worten ausspricht, welche man von den unbedingten Anhängern der Schule schon oft gehört hat: „Das Buch soll nur der Carton sein und die Musik mit ihren Farbenmitteln daraus ein Gemälde herstellen." Dies, wie so vieles Andere über denselben Gegenstand bei anderen Aesthetikern, bringt die Sache nicht im Geringsten weiter, sondern es wird nur immer wiederholt, was Gluck gesagt hat, nämlich, dass „die Musik nur die richtige und wohlangelegte Zeichnung zu coloriren habe"; wir haben das schon so oft in diesen Blättern widerlegt (noch neuerdings in Nr. 26 vom 25. Juni: „Beethoven's Fidelio"), dass wir jetzt nicht noch einmal darauf zurück kommen wollen. Die Schöpfer dramatischer Musik zu blossen Arbeitern in einer Colorir-Anstalt zu machen, ist eine so unhaltbare und unwürdige Ansicht von der Tonkunst, dass wir nicht begreifen, dass sie an dem Verfasser einen Vertheidiger findet, zumal, da er, wie doch Manches in dem Briefe zeigt, doch nicht zu den blinden Anhängern Wagner's gehört, wenngleich übertriebene Ausdrücke zu seinen Gunsten (wie z. B. „unermessliches Verdienst" u. s. w.) vorkommen. In Folge dessen wird dann C. M. von Weber's Ruhm mit grossem Unrecht verkleinert, wenn es heisst (S. 76): „Der das Volk in seinem eigenthümlichsten Leben treffende Stoff erklärt die beispiellose Wirkung, welche diese Oper in Deutschland hatte." Was erklärt denn den Erfolg in Russland, Polen, Schweden und Dänemark, in Paris und in London??—Die Deutschen traf nicht nur der Stoff, sondern mit ihm zugleich die echt deutsche Musik des Freischütz; aber die neueste musicalische Aesthetik will nun einmal der eigenen Kunst keinen Triumph gönnen und häuft alle Ehren, die diese erringt, auf eine andere! Der Stoff, der Stoff! und immer der Stoff! Nicht weil Weber ein Meister im Coloriren, sondern weil er ein musicalisches Genie war, das aus den dürren Umrissen des Buches etwas ureigenes Musicalisches schuf, hat der Freischütz die Herzen der Menschen gewonnen, auch aller derer, die über den Teufelsspuk nur lächeln und die Achseln zucken konnten. Seine unsterblichen Melodieen bedurften kaum des Textes. Haben die Ouverturen zum Freischütz, zur Euryanthe, zum Oberon Text? Ist es der Stoff — etwa der volksthümliche?? —, der ihren Erfolg macht? Was reisst denn in ihnen hin? Die Poesie ihrer Melodieen und Motive, der Schwung ihrer Steigerung, die Pracht ihrer Instrumentation. Alles das gibt aber nur das musicalische Genie her; aus dem Stoff brütet es kein Mensch mit Müh' und Noth heraus. Ich möchte um keinen Preis dem Lorberbaum, den das deutsche Volk für seinen volksthümlichsten Tonkünstler gross gezogen hat, auch nur Ein Blatt verkümmert wissen—seinem volksthümlichsten nicht des wilden Jägers, sondern des deutschen Gesanges wegen.

Und was ist es denn Anderes, das uns zu Franz Schubert zieht? Wie richtig sagt der Verfasser: „Das Gedicht wird von ihm in seinem innersten Wesen aufgefasst und sein eigenthümlicher Sinn heilig gehalten." — Gewiss! aber wodurch? Etwa durch Uebersetzung, durch Uebertragung von Wort in Ton? Versucht es doch; dieselben Gedichte sind ja alle noch da: wählet eines! Wenn ihr nicht ein anderes Poetisches, ein anderes Gedicht, nämlich das musicalische, als ein neues hinzuthut, so könnt ihr jenes höchstens in Noten setzen, nimmermehr aber ein Lied schaffen, das zu Herzen geht.

Die letzten Versuche Schumann's, Musik zur blossen Declamation zu schreiben, verurtheilt der Verfasser ganz und gar und spricht dabei folgende Sätze aus: „Sprache und Musik wirken beide zunächst nur auf unser Ohr, jene aber nur symbolisch. Die sinnliche Klangwirkung hat im Gedicht ungefähr dieselbe Wichtigkeit, welche die dichterische Intention in der Tonschöpfung hat. Denn alle Bedeutung der Sprache liegt doch nur im Gedanken, alle Bedeutung der Musik doch nur im Tone." — Warum wendet er dieses Axiom nicht auch auf Richard Wagner an?

Schliesslich wollen wir aus dem Büchlein, dem wir recht viele Leser wünschen, noch eine Stelle aus dem Briefe XV., der das Verhältniss der Künstler zum Publicum bespricht, mittheilen, die zwar eine sehr locale, d. i. berlinische, Farbe hat, aber doch so ziemlich überall hinpasst:

„In jeder Kunst gibt es Werke, die sich nicht vom Blatte lesen lassen, deren Schönheit etwas Verborgenes hat, etwas keusch Herbes, was sich nicht *de premier abord* ergreifen lässt. Rauschend hallt ein Tonwerk an Ihnen vorüber; was Ihnen der Augenblick enthüllt, wird Ihnen zu Theil, was er verdunkelt im Geheimniss lässt, ist verloren für Sie; denn dieses Werk, Sie hören es nur einmal. Welche Partitur könnte sich mit der Probe eines so flüchtigen Genusses begnügen?

„Wer ist schuld an diesen Missverhältnissen? die Orchester-Dirigenten? Ich glaube, etwas mehr Ueberzeugungsmuth und Freiheitsstolz wäre ihnen hier und da zu wünschen, aber das Publicum tyrannisirt sie, und man kann nicht von Jedem verlangen, dass er ein Held sei. Ist es nun wohl so unbillig, von dem Publicum einer grossen Stadt so viel Einsicht in die allgemeinen Kunstverhältnisse zu fordern, um nachsichtsvoll und mit einigem Vertrauen die Werke jüngerer Künstler anzuhören? Liegt nicht schon darin, dass ein gebildeter und bewährter Mann dieselben einer Aufführung für würdig hält, die Gewährleistung,

[*]

Digitized by Google

dass sie wenigstens nicht schlecht und unreif sein können? Warum, edle Frauen und Männer, zieht ihr ein Gesicht, wenn ihr auf dem Programm einer Sinfonie-Soiree den Namen eines Mannes leset, der nicht vom ältesten Kunstadel ist? Was kann dieser Mann wohl leisten, dem ihr vor einer Stunde auf der Strasse begegnet seid? Nun, edelste Frauen und Männer, ihr habt eine sonderbare Bureaukratie des Geschmacks, ihr seid *plus royalistes que le roi.* Ludwig van Beethoven sässe mit keiner so stolzen Stirn in einem Conservatoriums-Concert, wie ihr in diesen heiligen Hallen. Ist dieser Classicismus nicht nur ein *life-preserver* für die Unselbstständigkeit eures Urtheils? Ich will euch eine Geschichte erzählen. In Leipzig spielte man einmal, ich weiss nicht, vor welchem Drama, die damals völlig unbekannte Orchester-Suite von Bach. Das Publicum, durch keine Nachricht auf der Affiche von der Autorschaft dieser anonymen Ouverture unterrichtet, pfiff dieselbe aus. Mendelssohn war zugegen, und entrüstet über diese Barbarei, beschliesst er, den Manen Bach's Revanche zu geben. Das nächste Gewandhaus-Concert begann mit der Orchester-Suite von Bach. Mendelssohn dirigirte dieselbe mit einem himmlischen Zorn. Wie meint ihr, edle Frauen und Männer, dass sich dasselbe Publicum, welches kurz vorher dieses Werk beschimpft hatte, im Angesichte Mendelssohn's gegen dasselbe verhielt? Es applaudirte. Es applaudirte mit einem so heiligen Enthusiasmus, dass ein eben angekommener fremder Künstler neben mir in die Worte ausbrach: „„Welch ein erhebendes Gefühl muss es sein, in einer Stadt zu leben, welche einen so reinen und sicheren Kunstsinn hat!“ “ „„Es ist ein erhebendes Gefühl, mein Herr!“ “ erwiderte ich.

„Aber das sieht einem Hinterhalt nicht unähnlich! rufen Sie aus: in eine so grausame Falle wäre jedes Publicum der Welt gegangen! Eine Bach'sche Suite in einem Theater! Ich räume Ihnen ein, ein Bach'scher Gedanke kann nicht schlechter logirt sein; aber im Grunde ist es doch immer derselbe Gedanke, welcher einmal applaudirt und einmal ausgepfiffen worden ist. Der Herr führe uns nicht in Versuchung! Aber glauben Sie mir, diese Thatsache könnte auch bei uns vorgefallen sein, nur dass wir im Theater höflicher sind und unser Missfallen nicht so burschicos ausdrücken. Glauben Sie mir wohl, dass ich dieselben kunstgestrengen Köpfe, deren Ohren so empfindlich classisch in den Sinfonie-Concerten sind, mit verzückten Gesichtern im Trovatore gesehen habe, mit Gesichtern, auf denen das Vergnügen kein Verstecken spielte? Das Publicum zeigt nicht immer sein Privatgesicht, es verbirgt es gar zu gern hinter der serieusen Maske. Darin liegt der Uebelstand. Ein Triumph für die Wahrheit ist aber selbst diejenige Bewunderung, welche nur erheuchelt ist, denn sie ist wenigstens ein Zeichen, welcher Werth auf das Bekenntniss derselben gelegt wird. So heuchelt denn etwas talentvoller weiter, fallt nicht so ganz aus eurer Rolle, sucht etwas Stil in euer Kunstgebahren zu bringen. Haltet ihr es für diplomatisch richtig, euch zur wahren Kunst zu bekennen, so achtet auch die Künstler, welche ihr wahrhaftig dienen. Schliesst nicht jedem ehrlichen Streben vornehm eure Thür, vergesst nicht, dass alles Grosse einmal klein angefangen hat, wie gross auch die Wahrscheinlichkeit sei, dass wir klein bleiben. Tröstet euch nicht damit, dass alles Bedeutende und Tüchtige zur Geltung kommen muss: seid lieber darauf bedacht, diesen Process zu beschleunigen.“

Zur Musik-Geschichte.

Die günstige Aufnahme, welche das im December vorigen Jahres in der Hof-Buchhandlung von G. Jonghaus in Darmstadt erschienene Werkchen des Hof-Capellmeisters G. S. Thomas: „Die Grossherzogliche Hofcapelle, deren Personalbestand und Wirken unter Ludewig I., Grossherzog von Hessen und bei Rhein, als ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte und zur Geschichte der Kunstentwicklung Darmstadts“,—bei seinen Lesern fand, liess der ersten, schnell vergriffenen Auflage eine zweite, vermehrte und verbesserte, folgen, die so eben vor uns liegt. Der Inhalt, obgleich zunächst einem localen Kunstgebiete geweiht, ist indessen so allgemein und vielseitig gehalten, dass er nicht allein ein specielles, sondern ein universelles Interesse in Anspruch nimmt und in Wirklichkeit als ein integrirender Theil der Geschichte deutscher Tonkunst, die ja meistens an den Höfen kunstsinniger Fürsten gepflegt wurde, betrachtet werden kann. Reich an historischen Begebenheiten, an Actenstücken und biographischen Notizen, behandelt der Verfasser, der uns zugleich eine getreue Schilderung des Lebens Ludewig's I., geb. den 14. Juni 1753, gest. den 6. April 1830, gibt, die Geschichte der Hofcapelle von ihrer Gründung bis zum Ableben des genannten Regenten, welcher der eigentliche Schöpfer ihres Höhepunktes mit Recht genannt wird. Theils eigen Erlebtes, theils Ueberkommenes wird in anziehender Weise, meistens durch officielle Belege documentirt, erzählt, dass wir dem Verfasser unseren unbedingten Beifall für seine Zusammenstellung aussprechen müssen. Die Redaction des Ganzen rührt von dem Hofsecretär C. Merck her. Druck und Papier sind gut. Eine besondere Zierde ist das beigefügte Bildniss Ludewig's I.

Der Grossherzog von Hessen Ludewig I. war bekanntlich nicht nur ein Gönner und Förderer der Tonkunst, wie

Digitized by Google

es deren kaum einen eifrigeren jemals unter den regierenden Herren gegeben hat, sondern er war auch selbst ein sehr tüchtiger Musiker im vollkommenen Sinne des Wortes. Er hatte schon in seiner Jugend beim Cantor Portmann gründlichen Unterricht in der Compositionslehre genommen, verstand seine Partitur sehr gut, blies recht brav Flöte und Waldhorn, spielte Clavier und besonders Violine mit wahrer Virtuosität.

Nicht nur in den Quartetten bei Hofe, sondern auch in den Concerten spielte er als Erbprinz stets die erste Violine, eben so im Opern-Orchester bei den Aufführungen, in denen seine Gemahlin und andere Prinzessinnen und Prinzen mit auftraten. Bald nach seiner Vermählung (19. Februar 1777) wurde die Hofcapelle in Darmstadt gegründet. Merkwürdiger Weise wurden auch viele Dilettanten zur Mitwirkung gezogen; das Beispiel des Erbprinzen mochte Veranlassung sein, dass man die damals noch herrschenden (und immer noch nicht ganz ausgerotteten) Vorurtheile gegen eine praktische Kunstgenossenschaft abstreifte und es sich zur Ehre rechnete, zu einem Orchester zu gehören, in welchem der künftige Landesherr vorgeigte. So soll die Capelle schon im Jahre 1778 fünfzig Mitglieder gezählt haben.

Dass fürstliche Capellen im vorigen Jahrhundert eine Uniform hatten, war häufig; aber dass in Darmstadt auch von den Dilettanten im Orchester verlangt wurde, diese Uniform zu tragen, kommt uns heutzutage wunderlich genug vor. Das Reglement darüber erschien im Jahre 1781. Vorgeschrieben waren ein Rock von grünem Tuch mit gelben Knöpfen, Kragen, Futter und Aufschläge roth, weisse tuchene Weste und Hosen, Hut mit gelbem Knopf und Cocarde von Weiss und Roth. Aus dem Rescript vom 22. November 1781 geht hervor, dass der Erbprinz im Orchester selbst diese Uniform trug, weil darin bestimmt wird, „dass, wenn es Sr. Durchlaucht gefiele, Höchstdero eigene und des Musik-Directors, Herrn Sartorius, Uniform durch eine Stickerei zu unterscheiden, dies Niemand nachahmen dürfe."

Zwölf Dilettanten schafften sich sogleich die Uniform an. Es scheint jedoch, dass die Uniform-Geschichte zu mancherlei Ordnungswidrigkeiten Anlass gab, denn es finden sich in den folgenden Jahren mehrere interessante Rescripte über die Sache, z. B. Verbot, die Uniform und namentlich den Degen ausser dem Gebiete von Darmstadt zu tragen, und dergleichen mehr.

Im Jahre 1790 trat Ludewig I. die Regierung an. Der Etat der Capelle wurde auf das Doppelte erhöht, von 4000 auf 8000 Gulden; Director Sartorius 800, die erste Sängerin 500, zwei Hofmusici 450, einer 350, ein anderer 300, zwei 250, alle übrigen jeder 100 Gulden! In dem Disciplinar-Reglement von 1792 findet sich ein Paragraph, der die Heirath eines Capell-Mitgliedes nur dann gestattet, „wenn die Braut so viel eigenes Vermögen besitzt, dass sie auch als Witwe davon leben zu können Hoffnung hat." Auch ist von „Ruhestörern und Aufwieglern" und solchen die Rede, „die sich durch Liederlichkeit und Schuldenmachen auszeichnen." — Hier und da dürfte §. 2 auch heutzutage am Orchester anzuheften sein:

„Da wohlgesittete Männer am Lärmen ohnehin einen Abscheu haben, so ist auch von Ihnen zu erwarten, dass sie das präludiren, welches gänzlich untersagt ist, von selbsten abschaffen, und das Orchester nicht zu einer Juden Schule machen werden, indeme dadurch eine üble Vorbereitung für die Musik entsteht."

Die Revolutionskriege brachten einige Unterbrechung in die regelmässigen Musik-Aufführungen. Im Jahre 1801 verlegte der Landgraf die Concerte und Proben aus dem Schlosse nach dem Opernhause; von da an spielte er nicht mehr die erste Violine, sondern dirigirte nach der Partitur mit einem Tactstocke. Nach Vorübergang der politischen Stürme wurde der Etat der Capelle 1804 schon bedeutend vergrössert, dann 1806 nach Annahme des grossherzoglichen Titels, und 1809, wo er beinahe 14,000 Gulden betrug (General-Musik-Director Sartorius 1100, Concertmeister G. Mangold 850 Gulden u. s. w.).

Im Jahre 1810 wurde das Theater als „Grossherzogliches Hoftheater" begründet. Ludewig I. ernannte zwar einen Intendanten, blieb aber selbst unmittelbarer Vorgesetzter der Capelle, denn er sagte: „Die Adeligen haben ihren Adelstolz und die Künstler ihren Künstlerstolz, und beide Elemente harmoniren nicht zusammen" (S. 59). Den Opernproben wohnte er regelmässig bei und griff mit Verstand und voller Sachkenntniss ein. Vom Jahre 1826 an betrug der Etat der Hofcapelle 50,000 Gulden (auf der Civilliste durch die Landstände dafür ausgesetzt) und 8890 Gulden Zuschuss aus der Cabinetscasse; im Ganzen 58,890 Gulden.

Diese kurzen Angaben werden genügen, das Interesse für das Buch zu wecken. Anziehend ist ferner, ausser vielen Notizen über bedeutende Künstler jener Zeit, das Verzeichniss sämmtlicher Opern, welche von 1810 bis 1830 unter steter Theilnahme des Grossherzogs aufgeführt und von den Hof-Capellmeistern G. Mangold, Karl Wagner, Val. Appold, Wilh. Mangold und G. Seb. Thomas dirigirt worden sind.

Als Curiosum und Beitrag zu der Bequemlichkeit und Anmaassung der Sänger geben wir noch folgende Notiz:

„In der vierten Periode vom Jahre 1825 bis zum Jahre 1830 fing die Glanz-Periode der Oper an zu verbleichen, denn Wild, ihr erster Stern, verliess Darmstadt,

Digitized by Google

und ein Tenorist wie er ist ein Komet, der nur selten am Kunsthimmel erscheint.

„Wild war mit 6000 Fl. Gehalt jährlich engagirt. Er war der Liebling des Hofes und des Publicums, besonders war ihm Ludewig I. sehr gewogen. Allen seinen Wünschen suchte man auf das bereitwilligste entgegen zu kommen. Nach jeder Opern-Vorstellung, in welcher er zu thun hatte, berieth sich der Grossherzog mit ihm über die nächste Oper, und es stand nur bei ihm, eine solche vorzuschlagen, in welcher er am liebsten auftrat. Es stand ihm ausserdem jederzeit eine Hof-Equipage zu Gebote. Es hing nur von ihm ab, sich seine Zukunft auf das vortheilhafteste zu sichern. Nun wurde aber von Ludewig I. mit strengem Kunstsinne auf alles gesehen, was er zur vollkommenen Darstellung eines Stückes für nöthig erachtete. Dazu gehörte, dass das Proscenium von den Darstellern nicht überschritten werden durfte, weil es gleichsam als der Rahmen des darzustellenden Bildes zu betrachten sei, zu welchem Ende er die Gränzlinie durch ein dunkles Fries auf dem Podium bezeichnen liess. Mochte es nun sein, dass Wild im Feuer der Action darüber hinaus schritt, genug, er that es und zog sich desshalb eine ernste Allerhöchste Rüge zu. Dieses verdross Wild, und er begehrte seine Entlassung. Bei der nächsten Probe kam ihm Ludewig I. auf das huldvollste entgegen und drückte den Wunsch aus, er möge sein Entlassungsgesuch zurücknehmen und ihm das Vergnügen seiner alten Tage nicht stören. Wild wurde von dieser gnädigen Zusprache so ergriffen und gerührt, dass er mit Freuden darauf einging und aufs Neue blieb. Doch es traten bald neue Conflicte ein, die den Bruch unheilbar machten und Wild's wirkliche Entlassung herbeiführten. Dismas Fuchs erzählt in seinem chronologischen Tagebuche hierüber Folgendes: „„Die Gluck'sche Iphigenie in Tauris streute den Samen des Unheils, der schnell zur gifterfüllten Frucht aufschoss. Diese Oper sollte nämlich einstudirt werden, und Herrn Wild war die Rolle des Orestes zugetheilt, die er früher schon in Wien, aber mit anderem Texte, gesungen hatte. Er bat, seine einmal angelernten Worte beibehalten zu dürfen, was ihm auch Anfangs gestattet wurde. Doch bei den ersten Proben erzeugte die Verschiedenheit der Texte manchen Missstand; den Grossherzog selbst schien es ungemein zu geniren, dass er Anderes hörte, als er in seiner Partitur las. Er äusserte Unzufriedenheit, die nach und nach in lauten Unwillen überging. Wild konnte recht wohl einsehen, dass er zu allen daraus entstehenden Unannehmlichkeiten Anlass gab; doch schien er sich dem Ganzen nicht fügen zu wollen, entweder weil er durch früher erlangte Erlaubniss zur Beibehaltung seines Textes ein Recht zu haben glaubte, oder weil seine Hypochondrie, woran er periodisch litt, ihn zu unfreundlicher Hartnäckigkeit verleitete. Er sah den Unmuth bei den Proben sich immer mehr verbreiten und wollte sich nun zurückziehen: denn er bat, vermuthlich in dieser Absicht, den Grossherzog in einem unterthänigsten Gesuche, dass Höchstderselbe ihn seiner Gesundheit wegen von ferneren Proben dispensiren und für dieselben einen Substituten zu ernennen oder widrigenfalls ihm seine Entlassung zu ertheilen gnädigst geruhen möchte. Der Grossherzog pflegte von je her bei dergleichen Alternativen das Letztere zu gewähren; er blieb auch gegen Herrn Wild in seiner Handlungsweise consequent und resolvirte am 10. Januar 1825 dessen verlangten Abschied. Dieses Ereigniss brachte allgemeine Sensation hervor; man bedauerte ungemein, den ersten Sänger Deutschlands, auf dessen Besitz man stolz gewesen, verloren zu haben, und aus einem so kostbaren Schmucke, wie die hiesige Oper war, das edelste Kleinod gewaltsam herausgebrochen zu sehen.“ — Wild wäre nun gern wieder geblieben, der ganze Hof interessirte sich dafür und gab sich alle Mühe, es dahin zu bringen. Ludewig I. aber, der ihm in seiner Langmuth seine Entlassung nicht gleich bewilligt, sondern ihm acht Tage Bedenkzeit gegeben hatte, erklärte nun, nachdem diese Frist ohne Erfolg verstrichen war, Wild sei für ihn todt, und liess sich durch nichts von seiner Entschliessung abbringen.“

August Panseron.

(Nekrolog.)

Eine zahlreiche Menge von Künstlern und angesehenen Personen füllte am Sonntag den 31. Juli die Kirche St. Eugène in Paris, in welcher die Obsequien für August Panseron gefeiert wurden, den ausgezeichneten Componisten, der seit dreissig Jahren Professor am Conservatorium der Musik und Ritter des Ordens der Ehrenlegion, der niederländischen Eichenkrone und des preussischen Rothen Adler-Ordens war.

Nach dem Gottesdienste, bei welchem das *Pie Jesu* von seiner Composition und eine Arie von Stradella gesungen wurden, bewegte sich der Leichenzug nach dem Kirchhofe des Père-Lachaise. Die Zipfel des Sargtuches hielten abwechselnd die Herren Auber, Halévy, Ambr. Thomas, Baron Taylor, Eduard Monnais und Javal. Monnais, Baron Taylor und Elwart sprachen am Grabe, der erstere als Vertreter des Conservatoriums, der zweite als Präsident des Tonkünstler-Vereins, der dritte im Namen der ehemaligen Stipendiaten von Rom.

Panseron wurde zu Paris den 26. April 1795 geboren. Als Sohn eines Gesang- und Harmonie-Lehrers, der

Digitized by Google

ein vertrauter Freund Grétry's war, trat er früh als Zögling in das Conservatorium ein und erwarb sich schon 1806 den Preis im Solfeggiren, dann 1809 in der Harmonielehre, für das Violoncell im Jahre 1811 und für die Fuge im Jahre 1812. Im folgenden Jahre erhielt er den grossen Preis, mit welchem ein Stipendium für Rom verbunden ist. Er vollendete seine Studien in Italien zu gleicher Zeit mit Garcia und Siboni, und die guten Früchte derselben verschafften ihm eine zweijährige Verlängerung seiner Pension. Diese Zeit benutzte er zu Reisen in Deutschland und Russland. Er war eine Zeit lang, wie früher Haydn, Capellmeister beim Fürsten Esterhazy. Er schrieb eine italiänische Oper und nach seiner Rückkehr nach Paris einige komische Opern und eine grosse Anzahl Romanzen, welche grossen Erfolg hatten und eine allgemeine Verbreitung erlangten.

Hauptsächlich gründete er seinen Ruf durch die berühmten grösseren didaktischen Werke, die in alle Sprachen übersetzt und fast in allen Conservatorien der Musik eingeführt wurden. Als Componist erlangte er auch durch mehrere Kirchen-Compositionen bedeutende Geltung. Ein *Requiem*, ein *De profundis*, eine Messe für den Fürsten Esterhazy, mehrere Messen für den Tonkünstler-Verein, deren Aufführungen der Vereinscasse zu Gut kamen, werden sein Andenken bei allen Musikern lebendig erhalten. Im Jahre 1843 wurden seine vielfachen Verdienste durch Verleihung des Ordens der Ehrenlegion anerkannt.

Panseron war als Mensch liebevoll und liebenswürdig, ein Mann von Charakter und ein trefflicher Familienvater. Er wusste die Freiheit und Unabhängigkeit, die der Künstler nöthig hat, sehr wohl mit der Ordnung und Ehre des Hauses zu vereinigen. Er arbeitete leicht und viel, und seine Thätigkeit nahm mit den Jahren eher zu als ab. Je älter er wurde, desto fester hielt er an dem Glauben seiner Jugend, an den künstlerischen Ueberzeugungen, welche die Hochachtung und Verehrung seiner Lehrer und der älteren Meister in ihm geweckt und befestigt hatten. Er theilte sie nicht nur mit Ernst und Eifer, sondern mit wahrer Liebe zur Kunst und mit Begeisterung für das wahrhaft Schöne in der Musik seinen zahlreichen Schülern mit.

Panseron hatte ein glückliches Leben — ein Wort, das selten an dem Grabe eines Künstlers ausgesprochen werden kann. Er war glücklich durch sich selbst und durch diejenigen, die ihn zunächst umgaben. Dass er auch auf Undankbare und auf Neidische stiess, liess keine Bitterkeit in seinem Herzen; er selbst war von kleinlicher Eifersucht frei, wie wenige unter den Künstlern — ein zuverlässiger Freund der Freunde, fand er seine Freude darin, das aufkeimende Talent zu unterstützen und empor zu bringen.

Das Conservatorium verliert in ihm einen seiner ältesten und tüchtigsten Professoren.

(*Gazette Mus. de Paris.*)

Fräulein Titjens und Frau Czillág.

Die Neue Wiener Musik-Zeitung (von F. Glöggl) enthält unter dem Titel: „Fräulein Titjens und Frau Czillág, ein Beitrag zur Würdigung des Standes der jetzigen Gesangskunst, von H—L." einen schätzenswerthen Aufsatz, der durch die Erfolge der ersteren in London und der anderen in Paris (Fides, Favorite) und durch das Engagement beider Damen in London (Fräul. T. in der jetzigen Saison, Frau Cz. für 1860—1862) veranlasst ist. Es heisst darin u. A.:

„Nebst dem Vorzuge vielseitiger Verwendbarkeit (Iphigenie, Donna Anna, Agathe, Euryanthe, Alice, Valentine, Bertha, Gräfin in Figaro, Martha, Elvira in Ernani, Helene in den sicilischen Vespern, Lucrezia Borgia) besitzt Fräulein Titjens eine klangreiche, im Ganzen hinreichend starke, leicht ansprechende Stimme, deren tiefere Lage jedoch an Kraft und Klangfülle der höheren nachsteht. Diese Stimme hat einen angenehmen, zum Herzen sprechenden Timbre, so oft sie im Dienste milderer Gefühls-Stimmungen verwandt wird und der musicalische Satz sich in geschmeidigen Formen, gefälligen Rhythmen und Wendungen bewegt. Den stärkeren dramatischen Nachdruck, den tief leidenschaftlichen Accent verträgt das zarte Organ nicht so gut, und bei schwierigeren Tonansätzen und Tonverbindungen zeigt es sich spröde und verliert seinen sympathetischen Reiz. Ein weiterer und vielleicht der grösste Vorzug dieser Sängerin ist die Natürlichkeit ihres Vortrags, was ihr in einer Zeit, wo Unarten und Verzerrungen aller Art an der Tagesordnung sind und sich des Beifalls der Ungebildeten versichert haben, nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Fräulein Titjens hat ihr Stimm-Register in eine angenehme Gleichheit zu bringen gewusst, keines bläht sich grell auf, kein Ton sucht einen ihm nicht von der Natur gestatteten Kraft-Effect zu erzwingen, wie es jetzt so häufig der Fall ist; ihr Gesang artet nie in Schreien aus, und sie vermeidet die übermässigen Contraste.

„Betrachten wir nun aber den Antheil, den Geist und Seele an ihrem Gesang und Spiel haben, betrachten wir den Höhegrad ihrer Vortrags- und Darstellungskunst. Höhere Aufgaben liegen offenbar ganz ausser dem Kreise ihres geistigen Vermögens; ihre Donna Anna gibt beispielsweise auch nicht eine Spur der hohen Poesie dieses Charakterbildes wieder; ihre Iphigenie erhebt sich weder im Spiel noch im Gesange zu der idealen Schönheit dieser reinen Priesterin der Weiblichkeit, und ihre Jessonda und Euryanthe vermögen eben so wenig zu befriedigen. Wahrhaft tragischen Aufgaben ist sie weder geistig noch physisch gewachsen; es fehlt ihr zur Darstellung der Leidenschaft jene Spannkraft der Seele, die sich jede, auch die ausserordentlichste, Stimmung sogleich zu eigen zu machen, jenes bereite Gefühl, das sich in die ungeheuersten moralischen Leidens-Zustände mitempfindend sogleich hinein zu leben versteht. Daher werden auch ihre Leistungen in jenen tragischen Partieen, die ganz einfach angelegt sind und auch in der musicalisch-dramatischen Accentuirung keine tiefer liegenden Feinheiten und überraschenden Wendungen bieten, wie die Valentine in den Hugenotten (obwohl eine ihrer vorzüglichsten Leistungen), nie ganz befriedigen können, indem die Mitwirkung einer warmen, begeisterten Seele hier um so mehr gefordert werden muss, als jene des Geistes minder in Anspruch genommen wird.

„Die Gesangskunst des Fräuleins Titjens ist so weit vorgeschritten dass sie sich nicht nur im getragenen, sondern auch im figurirten Gesange recht anständig zu behaupten vermag, ihr Ansatz ist

Digitized by Google

in der Regel rein, fest und sicher, jedoch in schwierigen Intonationsfällen, bei Intervallen, die ausser den gewöhnlichen, fliessig melodischen Tonfolgen liegen, keineswegs von stets gleicher Vollendung; das Tragen der Töne, das Heben, Schwellen und Verklingenlassen derselben, so wie das Singen mit halber Stimme, die Melismen des Vortrags hat sie bis zu einem Grade der Ausbildung inne, der den nöthigen Licht- und Schattenwechsel in das Tongemälde bringt und dem Ausdrucke zarterer Empfindungen, ohne in Monotonie zu verfallen, gerecht wird; allein der feinere Schmelz fehlt auch hier. Wenn man die Zauber einer Jenny Lind in der Erinnerung hat, kann man diese Ausbildung nicht hoch über das Niveau des Mittelmässigen stellen. Eben so verhält es sich mit der Coloratur; man kann der Sängerin in dieser Beziehung so viel Gewandtheit und Geschicklichkeit, als ihr Rollenfach erfordert, nicht absprechen, und sie wird uns nicht leicht verletzen oder wegen des Gelingens bange machen, aber von jener Feinheit und Fliessigkeit der Ausführung, von jenem Reize der Betonung, der den besseren italiänischen Sängerinnen auch heutiges Tages im figurirten Gesange noch eigen ist, findet sich wohl keine Spur bei ihr.

„Die vorzüglichsten Gesangsleistungen des Fräuleins Titjens sind — sowohl was Vortrag als Ausdruck betrifft — jene, in welchen das dramatische und das lyrische Element sich milde durchdringen und die Wogen der Gefühle und Leidenschaft nicht hoch gehen, wofür ihre Gräfin in Mozart's Figaro, ihre Alice im Robert u. dgl. schöne Beweise abgeben.

„Im Ganzen genommen, erhellt aus dem Vorausgesagten, dass der genannten Künstlerin die wesentlichen Erfordernisse zu einer grossen Opernsängerin fehlen; sie hat weder den Geist, der das Hohe und Tiefe aufzufassen, die genialen Züge einer classischen Tondichtung an das Tageslicht zu bringen und flacheren Aufgaben interessante Seiten abzugewinnen vermag, und überrascht daher nie, noch besitzt sie jene Feuerseele, die das Dargestellte aus dem Innersten heraus zu beglaubigen, die uns zu ergreifen, zu rühren, zu erschüttern vermag; jede Darstellung bleibt auf der Oberfläche; der Ausdruck ist in der Regel äusserlich, leer und matt. Nebstbei fehlt der höhere Schliff der Gesangskunst, der Reiz der freien Schönheit, die von der sicheren Beherrschung der Mittel abhängt, und auch ihrer für die Bühne nicht ungünstigen Persönlichkeit fehlt der höhere Adel, das geistige Gepräge.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am vergangenen Montag den 8. d. Mts. führte die Sing-Akademie unter der Direction des königlichen Musik-Directors Herrn F. Weber im Casinosaale zur Gedächtnissfeier an Michael DuMont-Fier das *Requiem* von Mozart auf.

Capellmeister F. Hiller gebraucht die Cur in Kissingen.

Elberfeld. Das neue Casino-Gebäude geht seiner Vollendung entgegen; die Hauptzierde desselben wird der Concertsaal sein. Derselbe ist 125 Fuss lang, 39 Fuss breit, 28 Fuss hoch und erhält eine Orgel von 4000 Thalern aus der berühmten Werkstatt der Herren A. Ibach Söhne in Barmen. Die Einweihung des Saales findet bereits in diesem Herbste durch die Aufführung des Messias von Händel Statt, wobei die Gesang-Vereine von Elberfeld und Barmen unter H. Schornstein's Direction vereinigt mitwirken werden.

In Barmen ist ebenfalls ein neuer Concertsaal im Gesellschafts-Gebäude der Concordia im Bau begriffen, 103 Fuss lang, 46 Fuss breit, 35½ Fuss hoch, mit einem Vorsaal von 46 Fuss Länge und 15 Fuss Breite. Auch dieser Saal wird eine Orgel (von circa 4000 Thlrn.) erhalten. — Es ist sehr erfreulich, dass man in Deutschland endlich auch beginnt, in den Concertsälen eine Orgel aufzustellen, was in England schon seit lange Regel ist, und doppelt erfreulich, dass unsere rheinischen Städte darin vorangehen. Köln, dessen Gürzenichsaal die rechte Prachthalle für Orgelklang und Chorgesang ist, lässt sich also dieses Mal den Rang von zwei kleineren Schwesterstädten ablaufen, denn der Gürzenich hat noch keine Orgel, ja, ganz Köln mit allen seinen herrlichen Kirchen besitzt keine einzige Orgel, die des gegenwärtigen Standpunktes der Orgelbaukunst würdig wäre.

Aachen, 8. August. In einer der letzten Nummern Ihrer Zeitung haben Sie die Ankunft des Kammer-Virtuosen Singer bei uns angekündigt. Sie war uns allerdings vertragsmässig für das städtische Concert am 11. Juli zugesagt, allein Tags vorher liess er uns ohne alle weitere Umstände wissen, dass er für denselben 11. Juli jetzt ein Engagement in Homburg angenommen habe; wahrscheinlich glaubte er, dass die Anwendung der Telegraphie auf das Violinspiel schon erfunden sei! — Nun, der Ausfall hatte das Gute, dass wir im folgenden Concerte den 2. August Herrn von Königslöw hörten, den zweiten aus der Gruppe von ausgezeichneten Künstlern, den uns Köln binnen Kurzem zugesandt. Auch er hat den musicalischen Ruf Ihrer Stadt würdigst vertreten, und es bedarf nicht einer neuen Bestätigung, dass er zu den ersten Violinisten unserer Zeit gehört. Es genügt, wenn wir Ihnen sagen, dass er bei uns das Concert Nr. 7 von Spohr, die *Reverie* von Vieuxtemps und die ungarischen Variationen von M. Hauser meisterhaft gespielt und enthusiastischen Beifall und die Ehre des Hervorrufs erlangt hat, die niemals mit vollerem Rechte verdient gewesen.

Die drei Gesänge für gemischten Chor ohne Begleitung von Henchemer, von etwa zwölf Personen vortrefflich gesungen, liessen den frühen Hintritt dieses begabten Künstlers von Neuem bedauern. — Von Instrumentalwerken wurden Chernbini's Ouverture zum Wasserträger und Mendelssohn's Sinfonie in *A-dur* von dem Orchester unter Herrn Wüllner's Leitung mit gewohnter Präcision ausgeführt. N.

Paris. Marlo wird Impresario in Madrid, oder wie die hiesigen Blätter es ausdrücken: *„Il s'est reservé la surveillance administrative et la direction du chant."* Mad. Julia Grisi, Sarolta n. s. w. und die Herren Ronconi, Pavani, Bouché, Butti und andere *tutti* aus dem Corps der alten italiänischen Garde gehen mit.

London. Fräulein Titjens wird in Begleitung von Fräulein Guarducci, der Herren Giuglini, Badiali, Visletti u. s. w. eine *„Operatic and Concert Tour"* durch England, Schottland und Irland machen.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 34. **KÖLN, 20. August 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Der Musik Pflege, Treiben und Auswüchse in Wiesbaden (Vereins-Concerte, Sinfonie von A. Stadtfeld, Soireen für Kammermusik, Oper: Repertoire, Personal, Carlo Rosa von B. Scholz). Von W. W. — Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* in London. Von C. A. — Fräulein Titjens und Frau Czillág. Schluss. — Americanisches Curiosum. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fräulein Amelie Bido — Mainz, Neue Orgel in der Stephanskirche — Wien, Theodor Formes — Deutsche Tonhalle).

Der Musik Pflege, Treiben und Auswüchse in Wiesbaden.

[Vereins-Concerte, Sinfonie von A. Stadtfeld; Soireen für Kammermusik; Oper — Repertoire, Personal, Carlo Rosa von B. Scholz, Fräulein Tipka, Barth, Natalie Frassini; Concerte: Ed. Singer, Dion. Pruckner, Fräulein Genast, Mannheimer Männer-Quartett, Karl Formes, Louis Brassin, Giov. di Dio.]

Dieses Mal haben Sie gerechte Ursache, Sich über die Saumseligkeit Ihres Berichterstatters zu beklagen. Indem ich um Entschuldigung bitte, gelobe ich, in Zukunft mindestens Quartal-Berichte einzusenden.

Zuvörderst seien unsere vier Vereins-Concerte erwähnt, vom hiesigen Cäcilien-Verein und vom Theater-Orchester veranstaltet. Das erste derselben brachte N. W. Gade's Comala und Beethoven's *C-moll*-Sinfonie. Gedicht und Musik des ersteren Werkes sind hinreichend bekannt; die Aufnahme war eine beifällige. Fräul. Lehmann hatte die Partie der Comala, Fräul. Herbold die der Desagrena, Fräul. Schönchen die der Melicoma und Herr Simon die des Fingal übernommen, und Alle lös'ten ihre Aufgabe mit Correctheit und Präcision. Mit viel grösserer Wärme ward Beethoven's Meisterschöpfung aufgenommen, deren Ausführung in allen Theilen eine vorzügliche war. Das zweite Vereins-Concert brachte ein wenig bekanntes Werk eines leider für die Kunst zu früh verblichenen Tonkünstlers, nämlich die IV. Sinfonie von Alexander Stadtfeld, Sohn des hier noch in Wirksamkeit stehenden Capellmeisters der Militärmusik des herzoglichen II. Regiments. Ich kann Ihnen sagen, dass das Werk ausserordentlich schön ist in allen seinen Sätzen und das offenkundigste Zeugniss von dem seltenen Talente des Componisten ablegt. Es ist frei von allem Manierirten und Gekünstelten, gefällt durch eine Einfachheit, die man classisch nennen könnte; es zeichnet sich durch eine feine, sinnige Instrumentation der natürlich fliessenden Melodieen aus und erinnert ganz an Haydn's und Mozart's Sinfonieen. Man lauschte der Aufführung mit hohem Interesse und mit einer Pietät, die man sonst nur berühmten Todten schuldet. Die zweite Abtheilung des Concertes führte uns Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang" nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester vor. Die Tenor-Soli hatte Herr Prelinger übernommen. Dieses majestätische Werk rief die Begeisterung eines jeden Zuhörers wach. Ich möchte es eine der schönsten Compositionen des Meisters nennen; edel, gross, schwungvoll, tief und wahr empfunden ist es überall. Wie fesselnd und erhebend sind nicht die Instrumentalsätze, die des Werkes Einleitung und Interpretation zugleich sind! Ich möchte behaupten, dass das Orchester im Bewusstsein seiner schönen Aufgabe mit seltener Meisterschaft und noch seltenerer Begeisterung eine Aufführung bot, wie sie nicht oft geboten werden dürfte. Die Chöre waren gut einstudirt und gingen gut. Herr Prelinger bewies sich als einen gediegenen Concertsänger.

Das dritte Vereins-Concert brachte die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn und — bekommen Sie nicht alle Achtung für diesen Verein? — Beethoven's neunte Sinfonie! Das Orchester hat sich immer mehr in den Geist dieser Tondichtungen hineingearbeitet, und es verdient Herr Capellmeister Hagen grossen Dank für das ernstliche Bemühen, solchen erhabenen Tongemälden, wie die genannten sind, immer mehr Eingang bei dem Publicum zu verschaffen, das Interesse dafür anzuregen und Genuss und Freude und Verständniss für solche Schöpfungen anzubahnen.

Das vierte Vereins-Concert brachte uns eine willkommene Wiederholung der Haydn'schen Schöpfung, uns allen vom vorigjährigen, hier Statt gehabten Musikfeste noch in lebhaftester Erinnerung. Fräulein Lehmann sang jetzt wie damals die Partieen des Gabriel und der Eva, Herr Karl Schneider den Uriel, ein mit schönen Stimm-

Digitized by Google

mitteln begabter Dilettant, Herr Hill-Malapert von Frankfurt, den Raphael und den Adam. Der Gesammt-Eindruck des Werkes war ein günstiger. An Präcision fehlte es von keiner Seite; die Tempi waren mehr die traditionellen, als diejenigen an dem eben erwähnten Musikfeste; Kräfte und Räumlichkeit standen in ziemlich gutem Verhältniss. Die Chöre gingen gut, die Solisten thaten ihr Schuldiges und Bestes. Das Orchester kann man niemals anders als lobend erwähnen.

Ausser diesen Concerten, die Herr Capellmeister Hagen von hier mit Eifer und grosser Sorgfalt leitet, verdienen die von den Herren Baldenecker, Scholle, Wagner und Grimm, sämmtlich Mitgliedern des herzoglichen Theater-Orchesters, veranstalteten Soireen für Kammermusik die nächste und rühmlichste Erwähnung. In neun Soireen, deren erste am 22. November v. J. und deren letzte am 16. März d. J. Statt fand, kamen zur Ausführung: Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert (*A-moll*, 2 Mal) und Spohr; für Pianoforte Sonaten von Beethoven mit Violine oder Violoncell, das *B-dur*-Trio Op. 97 u. s. w.

Das Ganze war eine schöne, Achtung gebietende Auswahl. Der talentvolle Clavierspieler Herr Pallat von hier ist mit in den Bund der „Vier" getreten. Herrn Pallat's Leistungen sind durchaus zufriedenstellend; er besitzt eine tüchtige Technik und lernt einen guten Gebrauch davon zu machen. Das Ensemble der erstgenannten vier Herren gewinnt alljährlich an Präcision; ihr Fortschreiten ist ein sichtliches, und haben sie bereits einen hohen Grad von Sicherheit erlangt. Die Schattirungen sind eben so fern vom bloss Effectvollen und Manierirten, als sie dem höheren Ziele, nur den richtigen, vom Componisten beabsichtigten Ausdruck zu finden, immer näher kommen. Die Quartett-Soireen sind ziemlich gut besucht und werden es jedenfalls von Jahr zu Jahr immer mehr.

Gehen wir zur Oper über, so ist vor Allem die Unermüdlichkeit unseres fast nie stillstehenden Theaters anzuerkennen. Das Repertoire vollständig mitzutheilen, dürfte überflüssig sein, da es bei allen deutschen Hof- und Stadt-Theatern so ziemlich dasselbe ist. Mit dem Personal können wir uns bei dem jetzigen Mangel an wirklichen Sängern befriedigt erklären. Da hatten wir z. B. die Norma mit Herrn Auerbach als Sever, Herrn Lipp als Orovist, Fräul. Lehmann als Norma, Fräul. Herbold als Adalgisa. Die Oper ist hier beliebt, und Fräul. Lehmann sieht sich gern als Frau Norma. Die Oper gibt auch Herrn Auerbach Gelegenheit, die Kraft seiner Lunge zu zeigen, welche Gelegenheit er denn auch niemals verabsäumt. Er hat fast nur einzelne schöne Töne, die zudem nur Erzeugnisse grosser Anstrengung sind. Ich brauche Ihnen danach wohl kaum noch zu sagen, dass er der Helden-Tenor unserer Bühne ist. Herr Lipp hat einen sonoren, prächtigen Bass und ist dabei auch ein gern gesehener Sänger. Imponirende, schöne Figur, das ist auf dem Theater auch etwas. Dann erwähne ich „Das Nachtlager von Granada" von Kreutzer mit der freundlichen Erscheinung des Fräul. Herbold als Gabriele; ihre Stimme ist hier gerade ausreichend und am wirksamsten. Herr Simon (Jäger) hat einen biegsamen Bariton von grosser Ausgiebigkeit. Er hat das „Zu viel" des Vibrirens bei Seite gelegt und wird noch lange eine vorzügliche Acquisition für jede gute Oper sein, wenn er ernstliches Studium des Gesanges mit ernstlichem Studium der richtigen Action Hand in Hand gehen lässt. Herr Prelinger ist ein lyrischer Tenor, dessen Stimme eine aussergewöhnliche Zartheit und Weichheit besitzt. In der „Stummen", mit Herrn Prelinger als Alphonso, Fräul. Hartmann als Elvira, ist Herr Auerbach als Masaniello in der That ausgezeichnet; sein Feuer in Spiel und Gesang (ein Bisschen loslegen oder losgehen darf er ja hier schon) ist von hinreissender Gewalt. Fräul. Opfermann ist eine vorzügliche Fenella, so wie auch Herr Krén vom grossherzoglichen Hoftheater in Darmstadt als Pietro und unser Herr Abich als Borella lobende Erwähnung verdienen. Herr Krén sang auch bald danach den van Bett in Czaar und Zimmermann, womit er eine gelungene Leistung hinstellte, jedoch Herrn Abich nicht übertraf, der hier gewöhnlich diese Partie singt und ganz besonders gut spielt. Auch im Othello glänzt Herr Auerbach. Die Zauberflöte ist dagegen ein weniger ergiebiges Feld für unseren Helden. Herr Lipp ist ein würdiger Sarastro, Fräul. Hartmann recht brav in der Partie der „nächtlichen Königin"; Fräul. Clara Gross als Pamina wurde von uns schon früher als vielversprechend erwähnt. Fräul. Herbold, Frau Hagen, Fräul. Schönchen sind (trotz Papageno's Meinung) das sehens- und hörenswertheste singende Gefolge der Königin. Nach Don Juan mit den Original-Recitativen und den Hugenotten hatten wir Lohengrin in kurzer Zeit drei Mal. Besetzung: Herr Lipp (Heinrich der Vogler), Herr Auerbach (Lohengrin), der vorzüglich in dieser Partie ist, Fräul. Hartmann (Elsa), Herr Simon (Telramund), Fräul. Lehmann (Ortrud), Herr Peretti (Heerrufer). Man spricht nicht gern mehr von der „italischen Erhebung" und dem berühmten „Schmerzensschrei" der Halbinsel: lassen Sie uns auch nicht mehr von dieser „Erhebung" und diesen „Schmerzensschreien" reden.

Im Februar veranstaltete Herr Hof-Concertmeister Th. Schmidt eine Soiree. Er hatte dreizehn Künstler zur Mitwirkung herbeigezogen. Es wurde das Nonett von Spohr gemacht; Herr Rummel spielte die Cascade von Pauer und mit dem Concertgeber und Herrn Buths eine Phan-

Digitized by Google

tasie über Motive aus Oberon für Piano, Hoboe und Clarinette von Christian Rummel. Auch Zither-Vorträge erklangen im Saale, ausgeführt von Herrn Rössel. Der Concertgeber ist Mitglied der Hofcapelle, ein vorzüglicher Clarinettist, der in jüngeren Jahren grössere Kunstreisen mit vielen Erfolgen unternommen.

Vor dem Schlusse des Theaters — vom 1. April bis 1. Mai — sind noch zu erwähnen: „Robert“ und „Fidelio“ (Fräul. Lehmann). Man macht sehr oft die grosse *C-dur*-Ouverture, die jedes Mal Zeugniss ablegt von der Tüchtigkeit des Orchesters, des in der Regel meist geplagtesten und schlecht bezahltesten Theiles jeder Opernwirthschaft. Wann wird der Schmerzensschrei sämmtlicher deutscher Orchester einmal zu den musicalischen Ohren eines Befreiers dringen!

Am 27. März wurde zum ersten Male „Carlo Rosa“, romantische Oper in drei Acten, Musik von Bernhard Scholz, aufgeführt. Besetzung: Jolanthe, Fräul. Hartmann; Therese, Fräul. Herbold; Graf Flavio, Herr Peretti; Belmonte, Herr Simon; Giacomo, Herr Prelinger; Nicolo, Herr Lipp.

Leider ist dem Componisten widerfahren, was so vielen Musikern in Deutschland begegnet: der Drang, eine Oper zu schreiben, umnebelt ganz und gar ihr kritisches und ästhetisches Urtheil über das Textbuch und führt sie zu argen Missgriffen. Es ist fast unbegreiflich, wie Herr B. Scholz dieses Gedicht (?) zum Auftreten mit einer dramatischen Composition wählen konnte! Der Stoff ist abgedroschen, die Handlung bis zu barem Unsinn unwahrscheinlich, die dichterische Ausführung schülerhaft. Carlo Rosa, ein singender Karl Moor, um seine Geliebte gebracht und verbannt, vertauscht den Grafenstand mit der Räuberhauptmannschaft, lässt Jolanthe, die glücklicher Weise bereits eine herzogliche Witwe geworden, von seinen Spiessgesellen fangen und singt, im Busch versteckt, ein Lied, um zu prüfen, ob sie noch seiner gedenkt, während sein Bruder sich auf der Stelle in ihre Schwester Therese verliebt. Ohne sich sehen zu lassen, gibt Carlo sie wieder frei. Zu Hause ahnt sie den Doppelgänger in dem Spitzbuben und ist in Verzweiflung, als ein Officier des Königs von Sicilien ihr verkündet, dass, um ihr Satisfaction zu schaffen, ein Preis auf Carlo's Kopf gesetzt sei. Sie flieht den Himmel um ein Mittel zur Rettung an, und siehe, sie findet eines; sie lässt sich also vernehmen (zugleich als Styl-probe):

„Ja, ja, so rette ich sein Leben,
Vielleicht versteht er meinen Plan.
(Zum Officier:)
Mein Herr! Der König setzte einen Preis
Auf Carlo Rosa's, des Banditen, Haupt,
Doch ihn zu überbieten ist erlaubt.
Vernehmt, Herr Officier, denn mein Gehöre.
Mich hat der Räuber mehr als ihn gekränkt,
Und nicht befriedigt mich sein Tod.
So hört: Dem Tapfern sei mein Herz geschenkt,
Der mir ihn lebend überbringt
Ihr habt's verstanden? Lebend, unversehrt!
Bei meinem Zorn — und wenn der Fang gelingt,
Will ich mich rächen, wie mein Herz begehrt.“

Carlo's Bruder hat aber diesen Auftritt belauscht und berichtet ihn Wort für Wort. Carlo ist wüthend über die Falsche, besinnt sich jedoch bald eines Bessern und beschliesst, sich selbst in eigener Person ihr zu „überbringen“, um sie zu — ärgern. Gedacht, gethan. Er stellt sich ihr ohne Waffen, lies't ihr aber den Text, wobei er sogar etwas unhöflich wird. Da sagt sie ihm endlich: „Missverständniss durch falsche Diplomatie! Das Ganze ist ja mein Pfiff — Du bringst Dich mir lebend und hoffentlich auch unversehrt — folglich schenke ich Dir meine Hand. Gnade für Deine Räuber-Episode habe ich schon erwirkt!“ — Allgemeiner Jubel, Hochzeit; Belmonte's (Carlo's) Entzückung:

„O Engel, sieh, zu Deinen Füssen
Liegt, der so lang' von Dir verbannt!
Lass mich's an Deinem Herzen büssen,
Dass Deine Lieb' ich so verkannt!“

Was sagen Sie zu diesem Drama? Um jedoch die Tragikomödie voll zu machen, ist eine possenhafte Caricatur von Anbeter der Jolanthe, eine Art Tristan aus der Martha, hineingestopft, der in die ernstesten Scenen hineinplumpt, so dass es einem in der That vorkommt, als ob die Posse die Hauptsache und die Räuber- und Liebesgeschichte nur Ironie sei.

Sonderbar, dass in der Musik, wie mir wenigstens es scheint, das komische Element am besten ausgedrückt ist; ich glaube, dass der Componist eine ungewöhnliche Befähigung für die komische Oper besitzt. Er hat sich übrigens an die besten Meister und Muster angelehnt, oft aber Effecte auf Kosten musicalischer Wahrheit nicht verschmäht. An Reminiscenzen und offenbaren Nachbildungen — besonders C. M. von Weber's — fehlt es auch nicht. Doch sind diese zuweilen sehr schön und innig empfunden, und es ist ausser allem Zweifel, dass der Componist eine gute Schule durchgemacht hat und dass er Talent besitzt; ob aber Originalität, möchten wir bezweifeln. Die Melodieen lehnen sich in Rhythmen und Begleitung zu oft an bekannte Muster an. Wir rufen dem Componisten jedoch zu: Die komische Oper ist das Feld, wo du dir Lorbern zu pflücken die Begabung und Weisung hast. Gewöhnlich aber versucht sich der Mensch so leicht in Bahnen, die seinen Talenten fern liegen. Es sollte uns freuen, fänden Andere dasselbe bestätigt, was wir in dieser Oper wahrgenommen haben. Auch in den Ensemblestücken leuchtet

[*]

Digitized by Google

entschiedenes Talent hervor, wie denn z. B. das Finale des ersten Actes vortrefflich ist.

Im Monat April ist die einzige grössere Pause, welche die Theater-Maschine in ihrem jährlichen Kreislaufe macht. Im Mai hatten wir den Barbier von Sevilla mit Fräulein Tipka vom k. landständischen Theater in Prag als Rosine. Im zweiten Acte sang Fräul. Tipka Variationen von Capellmeister Neswadba und ein ungarisches Lied von Kowáts. Sie gefiel eben so sehr als Rosine, wie sie die beifälligste Aufnahme mit ihren Gesangs-Einlagen fand. Sie ist hier engagirt worden, trat dann als Lucia auf und errang sich stürmischen Beifall. Auch Herr Abiger als Bidebent gefiel.

In den Hugenotten begegneten wir auch der höchst anmuthigen Erscheinung des Fräuleins Johanna Barth, Tochter des hier lebenden Hof-Concertmeisters Barth. Genannte talentvolle, sehr junge Dame trat als Urbain in den Hugenotten auf und bewies eine gute Gesangschule, sang ihre kleine Partie sehr rein und gefiel nicht minder durch ein anmuthiges, natürliches Spiel.

Fräulein Natalie Frassini (geborene Eschborn) wurde dann der Magnet der Oper und drängte fast Alles in den Hintergrund. Fräul. Frassini trat zuerst als Lucia auf. Wir hörten sie in dieser Oper, die seit ihrem Hiersein oft herhalten muss, dann als Adina im Liebestrank und als Gilda in „Rigoletto", Oper in vier Acten von Giuseppe Verdi, welche hier mit neuer Ausstattung an Decorationen und Costumen zum ersten Male am Geburtstage Sr. Hoheit unseres Herzogs aufgeführt wurde. Das Haus soll an jenem Festtage drückend voll gewesen sein; den nächsten Sonntag aber, als wir die erste Wiederholung sahen, war das Haus erschrecklich leer. Fräul. Frassini musste die Arie (Nr. 6): *„Qualtier Malde!* du geliebter Name!" *da capo* singen. Vielleicht gehe ich Ihnen später noch einmal Nachricht von dem Eindrucke, den diese vielgepriesene Oper auf mich gemacht hat. Die Vorzüge des Gesanges der Frassini brauche ich Ihnen nicht zu schildern, da Sie sie erst vor Kurzem in Köln gehört und Sich selbst ausführlich darüber ausgesprochen haben.

Ausser den täglichen Concerten der Militärmusik im Curhausgarten, wo auch Richard Wagner's Musik gespielt wird und unmittelbar darauf eine Polka Mazurka, oder wiener Sperl-Lustklänge ertönen, hatten wir auch schon ein halbes Dutzend grosser Concerte im Curhause selber. Das von Herrn Capellmeister Friedrich Lux gegebene ist in diesen Blättern bereits erwähnt. Ein anderes wurde von Herrn Edmund Singer, Concertmeister des Grossherzogs von Sachsen-Weimar, Herrn Dionys Pruckner von Stuttgart und Fräul. Emilie Genast gegeben. Herr Singer spielte mit Herrn Pruckner die so genannte Kreutzer-Sonate in *A* von Beethoven und trug dann noch vor die Rêverie von Vieuxtemps und *Czádaás Hongrois*, von ihm selber componirt. Beide Sachen gefielen sehr; nicht minder ärnteten die Künstler mit Beethoven's grosser Sonate verdienten Beifall. Es ist aber keine Genialität, nicht einmal grösste Künstlerschaft in Herrn Singer's Spiel; es scheint uns vielmehr nur die Frucht grossen Fleisses zu sein. Den vier ersten Tacten des *Adagio sostenuto* fehlte gleich der Schwung, der Adel, so wie das darauf folgende *Presto* des nöthigen Feuers entbehrte. Es war „nur eben so gespielt", was da an „Noten" steht, aber ich vermeine immer, diese wie das ungestüme Meer dahin rollenden Figuren seien mit „feurigen Noten" geschrieben, und da der ganze Satz der wahrste Ausdruck der leidenschaftlich erregten Menschenbrust ist, die von Schmerz, Hoffen, Ringen und Sehnen und Zweifeln erfüllt ist, so müssten sie auch mit der grösstmöglichen Begeisterung und Hingebung gespielt werden. Das *Andante* entbehrte auch der Innigkeit und des breiten, grossen Tones. Die vierte Variation gefiel besonders. Der *A-dur*-Presto-Satz hatte die Künstler auch im Herzen warm werden lassen und söhnte uns im Vergleich mit der Kälte des ersten Satzes mit ihnen etwas aus. Herr Pruckner, vom Musikfeste in Wiesbaden Ihnen noch in Erinnerung, spielte noch eine *Grande Fantaisie sur la Quadrille des Patineurs (Prophète) par Liszt* — eine Erstaunen erregende Arbeit —, ein Impromptu von Chopin und *Valse-Caprice* von Liszt. Er errang sich den rauschendsten Beifall mit diesen Bravourstücken. Helden-Clavierspieler sollte man die Pianisten nennen, die Sachen wie die Quadrille spielen!

Fräul. Genast besitzt einen sehr schönen Mezzo-Sopran und singt, wie eine gute deutsche Sängerin singen soll, die von einem Meister der Technik und des guten Geschmacks ausgebildet worden ist. Sie sang eine Arie aus Iphigenie von Gluck, die bekannte Arie aus dem „Barbier", eine anmuthige Berceuse aus *Le Pardon de Ploërmel* und zum Schlusse mit vielem Ausdruck Schubert's Erlkönig. — Acht Tage später hatten wir *„dans la salle des réunions"*, wo diese Concerte meistens Statt finden, ein anderes, veranstaltet von den Herren Schlösser, Rocke, Stepan und Ditt, sämmtlich Mitgliedern des grossherzoglichen Hoftheaters in Mannheim. Sie sangen mit grosser Präcision, Reinheit und feinen Schattirungen sechs Männer-Quartette: „An die Musik" von Vincenz Lachner, „Wanderers Nachtlied" von C. M. v. Weber, „An das Vaterland" von Lachner, noch ein anderes, „An Maria", von Lachner, ein Walzer-Quartett von H. Marschner und „Rheinland" von Lachner. Die Concertgeber scheinen eine Agentur für die Firma Vincenz Lachner übernommen zu haben. Der Gesammt-Eindruck der Quartette war ein äusserst günstiger.

Digitized by Google

Es ist erfreulich, zu sehen, dass erste Opernsänger noch Zeit finden und so viel Geschmack sich bewahren, sich im Männer-Quartett zu vervollkommnen.

Am 5. August hatten wir ein grosses Concert zum Besten der unter dem Protectorat Ihrer Hoheit der Herzogin stehenden Paulinen-Stiftung, unter Leitung des Herrn Hof-Concertmeisters Barth, unter gütiger Mitwirkung des Fräul. Frassini, des Herrn Karl Formes, des Herrn Giovanni di Dio, königlich preuss. Kammer-Violoncellisten, des Herrn L. Brassin, und der Militärmusik des herzoglichen II. Regiments. — Die Militärmusik spielte zwei Ouverturen mit grosser Correctheit, Herr Brassin mit demselben Orchester Andante und grosse Polonaise von Chopin, dann solo ein „*Chant du soir*" und Variationen über den Carneval — beide Nummern von ihm selbst componirt. Herr Brassin ist auch ein Helden-Tastenschläger, er besitzt eine ausgezeichnete Technik, eine Ausdauer, die Erstaunen erregend ist. Er hat auch zuweilen einen weichen, schönen Ton, wenn die Finger, nur an Heldenleistungen gewohnt, wollen. Herr Brassin besitzt übrigens Feuer in seinem Vortrage. Liesse er sich doch bald einmal hier in Compositionen hören, in denen wir den vollen, breiten, getragenen Gesangton an ihm bewundern könnten! Herr Giovanni di Dio trat mit „*Souvenirs de Spaa, grande fantaisie de Servais,*" und „*Le Lac de Côme*", *Barcarole* — gewiss sehr zeitgemäss — und „*Le Cor des Alpes*", welches das bekannte „Von den Alpen tönt das Horn" war, hervor. Solche harmlose Compositionen sind ganz für die Menge geschrieben; ein Virtuose solchen Namens und solchen Ranges sollte sich aber dazu nicht herablassen. Herr di Dio würde solche Nummern in einem Concerte in Köln oder Leipzig jedenfalls weglassen. [Aber vor einem Bad-Publicum? *Rien ne va plus!*] Den vollen, breiten Gesangton, den grossen Ton hat uns Herr di Dio nicht hören lassen. Spielereien sind keine Musik, blosse Effecte, zarte *ppp* und Flageolet-Töne auf dem Violoncello noch weniger. Gibt es denn nichts Besseres an Solosachen? Herr Karl Formes, der ruhmgekrönte und wohlberühmte Sänger, sang den Schubert'schen „Wanderer" und die Arie aus dem „Barbier" — Gesang-Nummern, mit denen er schon vor zehn Jahren Furore machte. Die Stimme ist noch immer voll und gewaltig und hat, es bedünkt uns so, eine seltene Frische erhalten, seitdem er in der neuen Welt gewesen. Stürmischer Empfang und Applaus selbstredend. Fräul. Frassini sang „*Nel cor più non mi sento*", *Thème de Pasiello de l'opéra:* „*La Molinara*", *varié par Fr. Bonoldi*, „Die Vöglein" von Gumbert und ein „Schweizerlied" von Nina Eschborn. Die drei Nummern fanden ausserordentlichen Beifall. Die Variationen über jenes bekannte Thema sind auch wirklich allerliebst und höchst singbar und dankbar geschrieben; selbstredend führte Fräul. Eschborn Alles mit der grössten Reinheit und Eleganz aus. Das Concert war ungewöhnlich stark besucht, was durch den Zweck desselben und durch so berühmte Namen gerechtfertigt war.

Hinter dem Cursaale, in dem von der Hitze beinahe versengten Parke, geht's recht lustig durch einander. Zur Zeit der Kriegsbereitschaft hatten wir die halbe mainzer Garnison allsonntäglich hier; es war oft ein Bild, wie in Wallenstein's Lager: hier ein Jäger, dort ein Artillerist, dort ein schmucker Husaren-Lieutenant, hier preussische Artillerie-Officiere; dazu das Gesumme der vielen Menschen, hier französisch, daneben *english spoken*, da wieder Russen und Polen, an ihrer Tracht erkennbar und ihrer Sprache, Alles im buntesten Bunt; Oesterreicher neben Preussen, Arm in Arm zwischen Crinolinen, von Französinnen getragen, einherschlendernd. Dazu Märsche und „Tanz, mein Leben," und *Fantaisie élégante sur Don Juan, Musique de Mozart!!* Und nun Adieu! Heute singt Frassini im Trovatore und erhält 25 Louisd'or und Beifallssturm und Blumen daneben, wie jeden Abend.

Wiesbaden, 11. August 1859. W. W.

Meyerbeer's Pardon de Ploërmel in London.

Wir haben zwei Gründe für die Aufnahme der folgenden Auszüge aus englischen Blättern: den ersten gibt uns die historische Rücksicht, welche die Einregistrirung eines grossen Erfolgs neuer Werke gebietet; der zweite entspringt aus dem Interesse, das die musicalische Kritik an der Art und Weise nehmen wird, wie sich ihre bedeutendsten Organe in England einer Berühmtheit wie Meyerbeer gegenüber verhalten!

Wir lassen zunächst *The Musical World* reden.

„Dinstag den 26. Juli war ein grosser Tag für die königliche italiänische Oper und ein neuer Triumph für Meyerbeer. Die Erscheinung der Oper „*Le Pardon de Ploërmel*" wird Epoche in der Geschichte der Oper bei uns machen, und die Lorbern, welche die Stirn des Componisten zieren, erhalten einen frischen Glanz durch das Blatt, welches in den Kranz der übrigen geflochten worden ist. Der Erfolg von Dinorah übertraf alle Erwartung.

„Das pariser Publicum in der *Opéra comique* war am 4. Mai begeistert, das Publicum des Coventgarden-Theaters war jedoch nicht nur enthusiastisch, sondern ausser sich. Meyerbeer z. B. wurde bei der ersten Aufführung in Paris erst nach dem Fallen des Vorhangs hervorgerufen, hier dagegen musste er nach jedem Acte erscheinen. Wir erinnern uns nie eines grösseren Erfolges. Kein Tadel

Digitized by Google

wurde hörbar — kein Zeichen einer getäuschten Erwartung.

„Meyerbeer schien mit Einem Male alle seine Feinde versöhnt zu haben, wenn es deren zu versöhnen gab; er bezauberte das Publicum und entwaffnete jede Kritik. Aller Tadel verstummte, und wer von der Oper sprach, sprach mit Entzücken von ihr. Es ist gewiss, dass hier in England keine von Meyerbeer's Opern einen grösseren Erfolg bei der ersten Aufführung erlangt hat, als diese. Es mag viel dazu beigetragen haben, dass die Oper keine Ausschmückung durch grossartige Chöre enthält, dass weder Ballette noch herzzerreissende Vorfälle geschichtlicher oder socialer Farbe, dass keine religiöse, noch nationale, noch politische Fehden uns in Anspruch nehmen und das Kunst-Interesse beeinträchtigen. Die einfache Geschichte einer Legende bildet den Faden, an welchen der talentvolle Componist seine unzähligen Perlen gereiht hat. Niemand interessirt sich für Hoël, den Ziegenhirten, welcher sich, um reich zu werden, ein Jahr in den Wäldern verbirgt, ohne sich darum zu kümmern, was aus Dinorah wird! Auch ist es schwer, mit Dinorah zu sympathisiren, die, von Anfang an wahnsinnig, nur dazu gebraucht wird, hinter der Ziege herzulaufen, oder mit ihrem eigenen Schatten zu coquettiren. Wer fragt nach Corentin, dem feigen Bauernlümmel und Dudelsackspieler? Doch die Handlung gibt dessen ungeachtet bewunderungswürdige Gelegenheiten für musicalische Illustration, die Meyerbeer mit ungemeinem Vortheil benutzt hat. Der einfache Charakter der Erzählung muss den Componisten angezogen haben, weil er ihm Gelegenheit gab, der Welt zu zeigen, dass seine Muse prächtiger Schauspiele, aufregender, hochfliegender Stoffe und kolossaler Effecte entbehren könne. Das Libretto sagte ihm in mancher Hinsicht zu: es bot ein romantisches Hirtenleben dar, das neu und anziehend war, trotz seiner Einfachheit. Ueberdies war da ein Sturm, eine Ueberschwemmung, ein armes Mädchen, die abgebrochene Sätze wilder Melodieen singt und wie Ariel bei der Berührung von des Componisten Zauberstab erscheint und verschwindet; ein Dudelsackbläser, um den Buffo des Stückes zu machen; Hirten und Schnitter, Hochzeitsfeste und Processionen, welches alles, geschickt in einen Rahmen gefügt, ein hübsches Bild arkadischen Lebens geben musste. Meyerbeer erkannte diese Vortheile mit Einem Blicke und übersah die Dummheiten des Buches. Wie er die mannigfaltigen Zufälle ins Licht gestellt, die verschiedenartigen Charaktere gruppirt und individualisirt hat, brauchen wir nicht erst zu sagen. Die Musik von Dinorah ist weniger glänzend, hoch und grossartig, als die seiner früheren Productionen, doch sie übertrifft dieselben an Grazie, Erfindung, melodischer Schönheit, Neuheit der Ideen, Originalität der Behandlung und Feinheit der Schattirung. Keine Oper von Meyerbeer, wagen wir zu behaupten, ist reicher an Melodie, an derartiger Melodie, welche mit Einem Male ins Ohr und Herz der Menge dringt. Darum wird diese neue Oper ihren Platz unter den vollendetsten Schöpfungen des Genie's des Componisten erhalten."

Das *Morning Chronicle* folgt derselben Parole, rühmt die Stärke und anhaltende Dauer des Applauses, die gespannte und warme Theilnahme und deren laute Kundgebungen u. s. w. Dann lässt der Kritiker die Melodieen sich von allem, was man bis jetzt zu hören gewohnt gewesen, ganz und gar unterscheiden. „Das Ohr, überrascht durch die Neuheit der Gedanken und die originelle Art der Verarbeitung und Behandlung derselben, kann nicht hinlänglich bei der Einfachheit und Schönheit der Gedanken verweilen. (!) Wenn der erste effectvolle Eindruck vorüber ist, so erhebt sich die Melodie wie die Sonne, die plötzlich durch die Wolken bricht, und dann kann man einen allgemeinen und correcten Eindruck von dem Werke gleich beim ersten Male, dass man es hört, mit sich nehmen. — Diese Oper ist das vollkommenste und vollendetste Werk Meyerbeer's; sein Genie hat aus jedem Hindernisse des Textes eine Stufe zum Triumphe gemacht." (!)

Der Berichterstatter der *Times* umschreibt mit mehr Phrasen das in *Musical World* Gesagte, findet die „grösste idyllische Einfachheit" in der Oper, die „ein Meisterstück *sui generis* ist", stellt die Dinorah „neben Alice, Valentine, Fides und — Catherine"! Das Aergste ist indess, dass er die Entäusserung von seinem sonst über Musik so richtigen und gründlichen Urtheile so weit treibt, von zwei Duetten zu behaupten, „man könne unter das eine Rossini, unter das andere Boieldieu schreiben"! — Und doch heisst es vorher: „Bei alledem ist die ganze Musik reiner Meyerbeer" — und dieser „reine Meyerbeer" soll sich zu der Wahrheit und Innigkeit der Musik eines Boieldieu und zu dem genialen Fluss der unerschöpflichen Melodie und zu der musicalischen Charakteristik des Componisten des Barbiers von Sevilla erhoben haben!

Doch genug! Es fehlt nur noch die Behauptung, dass der Zauber der Oper so gross gewesen, dass die ganze vornehme Welt von London in der Stadt geblieben sei und das wirkliche Landleben mit der Bewunderung des reizenden Raffinements desselben auf dem Theater vertauscht habe. Herr Gye hat indess für gut gefunden, nach der sechsten Vorstellung der Dinorah die Saison zu schliessen. Wir glauben sehr gern an die Aufrichtigkeit des Enthusiasmus des englischen Publicums; aber die Aufrichtigkeit der musicalischen Presse ist „dem Manne des Jahrhunderts (Meyerbeer)" gegenüber doch himmelweit ver-

Digitized by Google

April, Mai & Juni 1859.

MUSIKALISCHER MONATSBERICHT

NEU ERSCHIENENER WERKE

im Verlag von

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Gebrüder Schott in Brüssel — Schott & Comp. in London.

Ascher, J. Feuilles et Fleurs. 24 Etudes pittoresques. Op. 59 . . . . . 2 fl. 42 kr.

Eine Sammlung sehr leichter und dabei graziöser Etuden mit eben so gehaltenen kleinen Salonstücken abwechselnd. Das Heft ist für Anfänger bestimmt, doch ist denselben wohl selten das Nützliche mit dem Angenehmen vereinigt in so eleganter Form dargeboten worden.

— Les Commères. Impromptu-Scherzo pour Piano. Op. 81 . . . . . 54 kr.

Ein in lebendiger Laune sprudelndes Musikstück, welches der leichten Ausführbarkeit wegen, einem grossen Kreise von Spielern willkommen sein dürfte.

Beyer, Ferd. Repertoir des jeunes Pianistes. Op. 36. Chaque N° . . . 45 kr.

90° Suite: Der Templer und die Jüdin v. Marschner.
91° „ Maria di Rohan von Donizetti.
92° „ Ferdinand Cortez von Spontini.
93° „ Beatrice di Tenda von Bellini.
94° „ Le Pardon de Ploërmel (Die Wallfahrt nach Ploërmel) von Meyerbeer.

Die interessanten Novitäten, welche diesmal die Vermehrung der so verbreiteten Sammlung bilden, boten so reichen Stoff, dass diese Nummern den beliebtesten früheren an die Seite gestellt werden können.

— Bouquet de Mélodies. Op. 42.
N° 61. Lohengrin de Wagner.
N° 62. Maria di Rohan de Donizetti.
N° 63. La Dame blanche de Boieldieu.
N° 64. Joseph de Mehul.

— Une nuit sur le lac majeur. Impression de voyage. Rêverie pour Piano. Op. 50 . . . . 54 kr.

Die geschickte Durchführung einer spielenden graziösen Begleitungsfigur, welche Blumenthals ersten Compositionen ein so grosses Publikum verschaffte, zeichnet neben der frischen Melodik auch diese Sachen wieder aus.

Brassin, Louis. Bluette pour le Piano . 45 kr.
— Valse-Caprice pour Piano . . . 1 fl.

Einschmeichelnde Melodien und elegante Haltung der Form und Durchführung sind beiden Stücken eigen.

Burgmüller, Fr. Chanson de l'Alouette de l'Opéra: la Fée Carabosse de V. Massé. Op. 110. 54 kr.

— Grande Valse de Salon sur le pardon de Ploërmel de Meyerbeer.

In dem ersten Musikstück ist ein pikantes Thema in mannigfacher, leicht fliessender Behandlung rondo-artig durchgeführt; in dem zweiten sind die sehr einschmeichelnden Melodien aus Meyerbeers neuer Oper, in welcher der $^3/_4$ Tact oft benutzt, zu einem brillanten Walzer zusammengestellt.

Cramer, H. Potpourris sur des motifs d'Opéras favoris pour le Piano.
N° 131. Fanchon, das Leyermädchen von Himmel.
N° 133. Le Pardon de Ploërmel par Meyerbeer.

Himmels halb vergessene und Meyerbeers kaum gekannte Oper vermehrten die reiche Sammlung dieser Potpourri's um zwei melodiöse Musikstücke.

— Moments de loisir. Trois Bagatelles pour Piano. Op. 145.
N° 1. Rondo mignon. N° 2. Marche festivale. N° 3.

Druck von Reuter & Wallau in Mainz.

N° 1. pour Grand Orchester . . 2 fl. 24 kr.
N° 2. à 8 ou 9 Parties . . . 1 fl. 12 kr.

Digitized by Google

der interessantesten und originellsten Variationen wachgerufen, bei welchen — zum Unterschiede von den bisher bekannten — Pianoforte und Violine gleichen Antheil haben und durchaus concertant gehalten sind.

— Martha de F. de Flotow. Duo brillant pour Piano et Violon. 22me Livre. de Duos . . 2 fl.

Die für beide Theile gleich brillant gehaltenen und hübsch durchgeführten Duos haben in dieser Nummer eine gewiss Vielen willkommene Vervollständigung gefunden.

Scriba, J. de, et **Aug. Casorti.** Fantaisie brillante pour Piano et Violon sur des motifs favoris de l'Opéra: „La traviata" de Verdi. 2 fl. 42 kr.

Schwieriger und selbstständiger gehalten als die vorigen Duos, bietet das Vorliegende den Ausführenden Gelegenheit, ihre Fertigkeit in den dankbarsten Variationen abwechselnd zu entwickeln und bildet ein brillantes Doppel-Concertstück.

Briccialdi, G. Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: „il Travatore" de Verdi, pour Flûte avec accomp. de Piano. Op. 87 . . . . 1 fl. 48 kr.

Der Name des Componisten genügt, um zu sagen, dass auch diese Fantaisie, gestützt auf Verdi's einschmeichelnde Melodien, zu dem Gelungensten zählt, was für Flöte geschrieben ist.

Jansa, L. Fantaisie sur des Airs russes favoris pour la Flûte avec acc^{t} de Piano. N° 1. et 2. Chaque N° . . 1 fl. 21 kr.

Jedes dieser Hefte enthält nach einer Einleitung eine Reihe brillanter Variationen über ein originelles, zu solcher Bearbeitung sehr geeignetes russisches Lied. Ueber der Pianofortebegleitung ist auch eine Transcription der Flötenstimme für Violine zu finden.

Williams, Joseph. Pensées fugitives pour la Clarinette avec acc^{t} de Piano.

N° 1. Mélodie-Caprice . . . . 1 fl.
N° 2. Bolero . . . . . 1 fl.

N° 1 ist eine weiche Melodie, welche die Vorzüge des gesangvollen Instruments hervortreten lässt, in graziöser, elegant gehaltener Verzierung; N° 2 ein originelles Thema von kürzerem Rhytmus, bei welchem besonders das breitere Majore am Schlusse von schöner Wirkung ist.

Franchomme, E. et **P. Seligmann.** Souvenirs dramatiques; collection de duettinos pour Piano et Violoncello, arrangés d'aprés les Duos de C. de Beriot et Fauconier.

7me Liv. Beatrice, Opéra de Bellini . 4 fl. 48 kr.
8me „ Semiramide, Opéra de Rossini. 4 fl. 12 kr.
9me „ J Puritani, Opéra de Bellini. 4 fl. 48 kr.
10me „ Sonnambule, Opéra „ „ 4 fl. 48 kr.
11me „ Opéra sans paroles . . 4 fl. 48 kr.
12me „ Oberon de Weber . . 3 fl. 12 kr.

Neumann, Edmond. Pensées du Soir (Abendgedanken). Suite de Valses pour grand et petit orchestre. Op. 75 . . . . 3 fl. 36 kr.

Labitzky, Joseph. Violetta (Violen Walzer).

N° 1. pour grand Orchestre. Op. 240. 3 fl. 36 kr.
N° 2. à 8 ou 9 Parties . . . 2 fl. 24 kr.

— N° 1. Les Marionettes (Marionetten-Polka). N° 2. La Varsovienne. Polka Mazurka.

Neumann, Edmond. Galop des Amazones (Amazonengalopp, op. 73. Ninetta-Polka, op. 74. Pour grand ou petit Orchestre . . . 2 fl. 42 kr.

Foeckerer, Eduard. Es war zu Assmannshausen, — Weisst du noch, — Vagabundenlied für 4 Männerstimmen. Op. 7.

Drei Lieder, die sich durch leichten Fluss und natürliche Stimmführung auszeichnen. Das erste und dritte, in behaglich-munterer, kräftigem Ton gehalten, machen besonders heitern Eindruck.

Genée, Richard. Goldene Lebensregeln. Komisches Quodlibet für vierstimmigen Männerchor. Op. 35.

Die Quartette des humorreichen Componisten haben sich schon einen so weiten Freundeskreis erworben, dass auch dies, besonders durch die witzige Zusammenstellung schlagend wirkende Quodlibet, das dem Mainzer Carneval seinen Ursprung verdankt, des gleichen Erfolges sicher sein darf.

Lyre française.

N° 728. **Claplsson, L.** Une histoire en trois couplets. Tradition champêtre.
N° 729. — Le langage des Cloches.
N° 730—731. **Boucher, Jules.** Les bibelots du diable.
N° 1. Chanson du Pâtre . . . 18 kr.
N° 2. Air du Talisman . . . 27 kr.
N° 732. Les bibelots du diable, ballade. Musique de J. Nargeot . . . . . 18 kr.
N° 746. Le virtuose des Buissons, Cavatine. Paroles de W. H., musique de L. Bordèse.
N° 747. Un pélerinage à notre Dame des bois. Duettino pour voix égales. Paroles de Michaëls fils, musique de Luigi Bordèse.
N° 748. Tourment d'absence. Poésie de Mr. B..., musique de L. Henrotay.
N° 749. Les Immortelles. Duettino pour voix de femmes. Poroles de C. Poncy, musique de L. Bordèse.
N° 750. La Légende de Ste Cécile. Musique de L. Bordèse.
N° 751. La Chanson du rouet. Musique de L. Bordèse.
N° 752. Le jeune aveugle. Musique de L. Bordèse.
N° 753. Chant de la berceuse. Musique de L. Bordèse.
N° 756. Petit enfant, — petit fleurs, romance. Paroles de Mr. Alphonse Balleydis, musique de Mr van Lamperen.
N° 757. La première fleur, mélodie, poésie d'Alphonse Vardencamp, musique d'August Solvay jeune.
N° 758. Le printemps, chanson pastorale. Paroles d'Alph. Vardencamp, musique d'Aug. Solvay jeune.
N° 759. Souvenir d'Italie. Barcarolle à 2 voix. Paroles d'A. D., musique de Ch. Mercier.

Digitized by Google

schieden von der Freimüthigkeit der politischen in Bezug auf den anderen Mann des Jahrhunderts in Paris.

C. A.

Fräulein Titjens und Frau Czillág.

(Schluss. S. Nr. 33.)

Wenden wir uns nun zu Frau Czillág. Wir befinden uns einer Sängerin gegenüber, die über eine ziemlich mächtige Stimme von bedeutendem Umfange und frischem Glanze gebietet, der insbesondere auch eine dem Sopran selten eigene Kraft in der Tiefe zu Gebote steht.

Es fehlt ihr keineswegs an Talent und Anabildung, aber an der wahren Einsicht und dem feinen Schönheitsgefühl. Die Register ihrer Stimme sind nicht ausgeglichen, sie überbietet die Kraft ihrer ohnedies klangvollen Tiefe und zwingt den Tönen in dieser Lage einen unangenehmen, fremdartigen Gaumenlaut auf, der sich wie die Caricatur einer Männerstimme ausnimmt, grell gegen die übrigen Tonlagen absticht und am besten mit „Blöken" bezeichnet wird.

Nebst dieser jetzt leider nur zu häufigen Unart muss an dieser Prima-Donna überhaupt das Forciren der Kraftstellen, das Loslegen in Momenten gesteigerter Leidenschaft ausgestellt werden. Dadurch hat auch ihre Stimme bereits an Wohllaut, an natürlicher Anmuth und Rundung verloren, sie hat bei stärkeren Accenten schon etwas Tremolirendes, mitunter selbst Kreischendes an sich.

Frau Czillág ist vorzugsweise eine so genannte dramatische Sängerin. In Halévy's „Die Jüdin" und „Die Königin von Cypern", im „Propheten" (Fides), im „Lohengrin" (Ortrud) u. s. w. feiert sie ihre grössten Triumphe. Die Darstellungsgabe dieser Sängerin ist nicht zu bestreiten, auch fehlt es ihr nicht an Feuer und jenem Geiste, der das Richtige in einfachen Aufgaben zu erfassen und Charakterbilder, die in allgemeinen, scharf hervortretenden Zügen angelegt sind, mit Wahrheit darzustellen weiss; doch wirkt auch bei ihr keine interessante Persönlichkeit mit, es ist stets nur eine Schablonen-Darstellung, es sind nur Typen, die sie uns entgegenbringt, keine von selbstständigem Leben durchdrungene, mit schöpferischen Zügen ausgestattete Gestalten. Auch ist ihr Feuer kein aus dem Innersten heraussiechtendes und zündendes, ihre Leidenschaft keine selbstempfundene, sondern nur eine nachgemachte, äusserliche; die eigene Seele ist nicht dabei. Daher kann sie uns auch nie wahrhaft ergreifen, und so oft wir nicht durch Uebertreibungen abgestossen werden, bleiben wir doch kalt.

Die Gesangskunst der Frau Czillág steht jener des Fräuleins Titjens nach; sie ist im figurirten Gesange minder gewandt, und auch im getragenen Vortrage stehen ihr die feineren Tinten nicht zu Gebote.

Diese zwei Sängerinnen nun sind es, die in Wien mit Gagen von 12,000 bis 14,000 Gulden und dreimonatlichem Urlaub nicht festzuhalten sind, um die sich die grössten italiänischen Opern-Unternehmungen der Welt, jene des Lumley und Gye in London, unter Darbringung der grössten Opfer bewerben, und die als *Primedonne assolute* vom reinsten Wasser in der europäischen Opernwelt gelten!

Der Schluss, den man hieraus auf den jetzigen Stand der Gesangskunst und auf die Anforderungen, die eine noch so grosse und liberale Opern-Unternehmung zu machen berechtigt ist, ziehen kann, ergibt sich von selbst.

Die Ursachen, warum es so und nicht anders *ist*, warum jetzt Sängerinnen wie Fräulein Titjens und Frau Czillág, deren Werth und Talent, besonders der ersteren, deshalb nicht verkannt werden will, eine Stellung beanspruchen können, welche einst eine Pasta, Malibran, Fodor, Persiani, Viardot und so manche andere vollendete Gesangskünstlerinnen einnahmen, sind bereits oft, eindringlich und mit Sachkenntniss in öffentlichen Organen erörtert worden; die vorstehende Hinweisung aber mag wohl eine der eindringlichsten thatsächlichsten Mahnungen sein, wie noth es thue, dass der Gesangskunst wieder eine sorgfältigere, gewissenhaftere Pflege auf jener Stätte, nämlich der Opernbühne, zu Theil werde, wo sie stets eine so grosse und wohlberechtigte Wirksamkeit auszuüben bestimmt war.

Americanisches Curiosum.

Aus Veranlassung des am 20. Juni d. J. in der *Academy of Music* Statt gehabten classischen Concertes der vereinigten Musikkräfte Philadelphia's stiess die in ihrer Art ebenfalls classische *Philadelphia Sunday Dispatch* einen Schrei des Schmerzes aus, den wir unseren Lesern als ein Curiosum des neunzehnten Jahrhunderts im Auszuge mitzutheilen uns verpflichtet fühlen, indem wir jedoch zur Ehrenrettung der americanischen Presse die Bemerkung beifügen, dass die *Sunday Dispatch* von allen übrigen Zeitschriften allein die Schellenkappe getragen hat.

Das genannte Blatt lässt sich folgender Massen über das Concert verlauten:

„*A Musical Bore.*

„Das *Grand Combination Musical Festival* (tönender Titel) war in pecuniärer Hinsicht von Erfolg; das Concert am Montag Abends eine Langweiligkeit (*bore*). Wer auch immer das Programm aufstellte, der sollte sich augenblicklich von den Geschäften zurückziehen, da es sehr schwer halten würde, irgend jemanden zu finden, der einem anderen *Festival*, nach solch langweiligen Principien arrangirt, beiwohnen möchte. — Da hatten wir ein Solo auf dem Piano (*Es-dur*), welches von Wolfsohn während ¾ Stunden gespielt wurde*). Man denke sich ¾ Stunden von Beethoven's Musik — ohne Zweifel äusserst classisch — voll von Krensen und ♭ und allen Sorten von Hindernissen, aber so unschuldig in der Melodie (*melody*) (oder wie das gewöhnliche Volk sagen würde: „„in der Singweise [*tune*]"") wie das Rasseln eines Karrenrades! Dies war die Strafe Numero Eins. Das Auditorium hielt es eine halbe Stunde lang aus, und dann wurde ein kühner, wir müssen leider sagen — ein erfolgloser Versuch gemacht, Wolfsohn mit einem Blumen-Bouquet, welches sehr geschickt geschleudert worden war, dass es ihn senkrecht auf den Kopf traf, zu Boden zu werfen. Wolfsohn war zuerst betäubt, aber — voll von Muth — kam er wieder zu sich, und nachdem er die Blätter von den Tasten entfernt hatte, nahm er seinen Sitz mit der verzweifelten Absicht wieder ein, dem Publicum noch eine volle Dosis von *Es-dur* zu geben, ob es dieselbe nehmen wollte oder nicht. Endlich kam er zum Schluss, als Jedermann ausrief: „„Für diese Erlösung vielen Dank!"" — In dem zweiten Theile brachte uns Meignen „„eine *Symphonia Eroica*"" (ebenfalls von dem classischen und unvergleichlichen [*uncompromising*] Beethoven), welche eben so trocken als Wolfsohn's Solo war. Da gab es ein ungeheures „„*tiddywiddying*"" der Violinen und Tuten der Blasinstrumente. Nachdem die Sache sich so eine halbe Stunde abgeleiert hatte, folgte der ersten Abtheilung ein ungeheurer Applaus — ein deutlicher Fingerzeig für Meignen, mit dem Unsinn sofort einzuhalten; aber dieser war so unerbittlich wie Wolfsohn, und gleich Shylock forderte er seine ¾ Stunden. — Nun war noch ein volles Drittel des Programmes übrig, welches uns ein Violin-Solo von Gärtner brachte (das

*) Es war das *Es-dur*-Concert von Beethoven, welches Herr Wolfsohn die Kühnheit hatte, vor einem americanischen Publicum zu spielen. Die Redaction.

Digitized by Google

Concert von Mendelssohn). Dieser, natürlich ein Feuerkopf, war fest entschlossen, zu zeigen, dass er eben so lange spielen konnte, als es Wolfsohn und Msignen gewagt hatten. Wohlan, Gärtner ging daran und verdiente sicherlich grosses Lob für die Art und Weise, wie er die Sache ausspann. Man applaudirte ihm, ein sicheres Zeichen, dass das Publicum froh war, ihn am Ende zu sehen; aber er verwandelte diese Manifestation in ein *Encore* und verdoppelte ohne Gewissensbisse die Dosis, u. s. w. u. s. w."

(D. Mus.-Ztg., Philadelphia.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In einem Privatcirkel hörten wir dieser Tage eine junge Dame, Fräulein Amelie Bido aus Wien, welche wie die Milanollo, Neruda, Ferni u. s. w. die Violine zu ihrem Lieblings-Instrumente gemacht hat Eine ganz besondere Neigung zog sie schon in den ersten Kinderjahren zu diesem Instrumente hin. Mayseder erkannte ihr Talent und unterrichtete sie; zuletzt erhielt sie ihre künstlerische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Brüssel in der Classe des berühmten Violinisten Leonard. Dort hat sie so eben den ersten Preis errungen, und was wir von ihr gehört haben, beweis't, dass sie ihn vollkommen verdient. Vor Kurzem erst sechszehn Jahre alt geworden, vereinigt diese junge Künstlerin einen merkwürdig kräftigen und vollen Ton mit einer bereits hochgebildeten Technik, welche nicht bloss im Verhältnise zu ihrer Jugend, sondern ganz abgesehen davon vorzüglich anerkennungswerth sind und ihr eine schöne Zukunft als Künstlerin sichern.

Mainz. In der hiesigen Stephanskirche, welche durch die Pulver-Explosion am meisten gelitten hat und nun so weit hergestellt ist, dass sie in einigen Wochen zum Gottesdienste wieder benutzt werden kann, fand am 2. d. Mts. die Prüfung der von Herrn Dreymann hier erbauten Orgel Statt. Das Werk hat auf zwei Manualen und einem Pedal dreissig klingende Stimmen und macht dem Erbauer, den seine Vaterstadt Mainz bis jetzt weniger anerkannt hat, als das Ausland, alle Ehre. Von Herrn Capellmeister Lux wurde bei dieser Gelegenheit vorgetragen: Präludium und Fuge *C-moll* mit obligatem Pedal von S. Bach, *B-dur*-Sonate von Mendelssohn, Variationen von Hesse und Phantasie über *O sanctissima* von F. Lux. Den Schluss bildete die vom Männer-Gesangvereine vorgetragene Hymne „Die Ehre Gottes", nach dem Liede von Beethoven für Männerchor und Orgelbegleitung übertragen von Lux.

Wien. Die Aufführung der „Stummen" am 3. d. Mts. führte uns Herrn Theodor Formes vom berliner Hoftheater als Gast vor. Herr Formes ist, wenn wir nicht irren, vor ungefähr zwölf Jahren in Brünn zum ersten Male aufgetreten und hat hierauf an unserem Operntheater, an der Seite seines Bruders Karl, seine ersten theatralischen Sporen verdient. Als erster Tenor der berliner Hofbühne kehrt Herr Formes nun zurück und seine Leistung nöthigt uns Achtung und Theilnahme ab. Gleich in der Barcarole brachten die gesunde, nicht sehr klangvolle, aber leicht ansprechende und natürlich austönende Stimme, die deutliche Aussprache, die correcte Betonung, die stramme Haltung, der energische und doch auch feine Ausdruck die beste Wirkung hervor. Im weiteren Verlauf der Vorstellung ermattete die Stimme, und der durch merkliches Athmen und Schlucken gehemmte Vortrag des Schlummerliedes liess bloss ahnen, dass Herr Formes bei glücklicher Disposition auch diesen Theil seiner Aufgabe mit richtigem Gefühl zu lösen vermöge. Herr Formes gehört überhaupt — so viel lässt sich bereits nach der Einen Rolle feststellen — zu den musicalisch wie dramatisch gebildeten Sängern. Der Einfluss Rogor's auf die Entwicklung seiner künstlerischen Eigenschaften ist nicht zu verkennen. Dieser Einfluss äussert sich in der etwas breiten Tongebung, in der musterhaft deutlichen Aussprache, in gewissen Feinheiten des Vortrags, in der imponirenden Sicherheit, mit welcher sich Herr Formes auf der Bühne bewegt, und noch in mancher Kleinigkeit, die sich nicht beschreiben lässt. Jedenfalls dürfen wir den weiteren Gastrollen des Künstlers (welcher an diesem ersten Abende auch durch die drückende Hitze beengt und bereits angegriffen war, in Folge dessen sein zweites Auftreten verschoben ward) theilnahmsvoll entgegensehen.

(Wiener Recensionen.)

Deutsche Tonhalle.

Die auf das achtzehnte Preis-Ausschreiben des Vereins rechtzeitig eingekommenen 17 Sonaten für Violoncell und Clavier haben wir bereits einem der erwählten drei Herren Preisrichter vorgelegt und werden s. Z. den Ausspruch derselben auf diesem Wege bekannt zu machen nicht unterlassen.

Die Ergebnisse der noch ausstehenden Beurtheilungen der auf frühere Vereins-Ausschreiben eingelaufenen 14 Nonette und 38 Streich-Quartette werden baldigst angezeigt werden können; hinsichtlich der 24 Compositionen der Operette „Der Liebesring" aber steht, wie natürlich, das Ergebniss erst in etwas späterer Zeit zu erwarten, was wir statt besonderer Antwort auf mehrere Anfragen hiermit bemerken.

Mannheim, den 8. August 1859.

Der Vorstand.

Anmerkung der Redaction. Man weiss nicht, ob man sich über die fabelhafte Fruchtbarkeit der deutschen Componisten freuen oder sie belächeln soll! Im Jahre des Heils 1859 haben wir also dreiundneunzig Preisbewerber nicht durch Walzer, Polka, Lied u. s. w., sondern durch Werke ernster Gattung, namentlich im Fache der Instrumentalmusik! Und man kann darauf schwören, dass zwei zahlreiche Classen von Musikern sich gar nicht dabei betheiligt haben, die Componisten von anerkanntem Rufe, deren Sachen ohne Preisbewerbung Verleger finden, und das Heer der Fabricanten von Tänzen, Potpourri's, Opern-Ragouts für das Clavier u. dgl., denen es aus guten Gründen nicht einfällt, Quartette und Sonaten zu schreiben.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Buchstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 35. **KÖLN, 27. August 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Aus der alten italiänischen Gesangschule. I. — Für Clavier-Unterricht (F. X. Chwatal, Op. 135 — Dr. C. Kocher — Julius Knorr — F. Hiller, Op. 79 — Anastasius Struve, Op 58 — Sig. Lebert und L. Stark — Louis Köhler — Anton Krause — Karl Ritter — Th. Kirchner — St. Heller). — Field und Clementi (Lebensskizze). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gedächtnissfeier für M. DuMont-Fler, Fremde Künstler — H Marschner — Baden-Baden, Concert — Wien).

Aus der alten italiänischen Gesangschule.

I.

Zu den berühmten Meistern der Gesangeskunst der Italiäner des XVII. und XVIII. Jahrhunderts gehören Pierfrancesco Tosi, gestorben zu London 1727, achtzig Jahre alt, und Giambattista Mancini, gestorben den 4. Januar 1800 in seinem vierundachtzigsten Jahre zu Wien, wo er seit 1761 Gesanglehrer der Erzherzoginnen war.

Beide haben theoretische Werke über Gesang-Unterricht geschrieben, welche nicht bloss zu dem Besten gehören, was man über diese schwierige Kunst lesen kann, sondern als die eigentlichen Quellen zu betrachten sind, aus denen alle späteren Theoretiker geschöpft haben. Tosi's Buch führt den Titel: *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il Canto figurato* (1723 erschienen, englisch von Gaillard, London, 1743, deutsch von Joh. Fried. Agricola, Berlin, 1757); — Mancini's Werk sind die *Riflessioni pratiche sul Canto figurato* (dritte Auflage, Mailand, 1777). Beide Werke sind selten geworden und verdienten eine neue deutsche Uebersetzung, die auszugsweise, das heisst mit Ausscheidung des Veralteten und Unwesentlichen, nicht eine Bearbeitung, sondern eine wörtliche Uebertragung gäbe, damit der Geist, der in diesen Lehrbüchern wehet, und der charakteristische Stil ihrer Verfasser nicht verloren ginge. Namentlich haben wir bei dem älteren von beiden, Pierfrancesco Tosi, in Bezug auf die Schreibart bestätigt gefunden, was E. L. Gerber von ihm in seinem Tonkünstler-Lexikon sagt: „ein vortrefflicher Sänger, geschmackvoller Componist und eleganter Schriftsteller."

Tosi's Eifer gegen die Vernachlässigung des Tactes beim Gesange ist so richtig als heissblutig. „In Wahrheit," — sagt er in dem Capitel von den Arien — „die Geringschätzung, welche viele der neueren Sänger gegen den Tact hegen, geht so weit, dass sie ihn dem geschmacklosen Gefallen, das sie an ihren geliebten Passaggien und Fermaten finden, gänzlich aufopfern, und dazu darf man nicht stillschweigen. — Die Anmaassung gewisser Sänger ist unerträglich, wenn sie verlangen, ein ganzes Orchester solle im schönsten Fluss der regelmässig bestimmten Bewegung auf einmal sich aufhalten, um ihnen Zeit zu lassen, ihre schlecht begründeten Einfälle auszupacken, die sie auswendig gelernt haben, um den Kram von einem Theater zum anderen zu tragen, oder die sie einer mehr glücklichen als gebildeten Sängerin abgestohlen haben, die dadurch den Beifall des Pöbels erobert hat und bei der man es auch aus Artigkeit mit dem Tacte nicht so genau nimmt. „„Still, mein Herr, mit Eurer Kritik! Ihr wisst nicht, was es heisst, nach der Mode singen."" —Nach der Mode? Fragt nur die wirklichen Sänger, sie werden euch sagen, dass man ohne Tact nicht singen kann noch darf; dass, wer singen kann, auch bei dem genauesten Tacthalten noch Stellen genug finden wird, seine Kunst zu zeigen, ohne nöthig zu haben, Pausen zu erfinden oder vom Orchester zu erbetteln. Die Zuhörer — es gibt ja deren, welche die offenbare Schande loben würden — bedecken eure Fehler nicht mit ihrem Applaus, sondern offenbaren nur ihre eigene Unwissenheit. Euch selbst kommt es zu, sie aus ihrem Irrthum zu reissen und euren vernunftwidrigen Eigensinn zu gestehen und abzulegen. Euer Trotz macht auch alle Instrumentalisten zu Mitschuldigen eures Verbrechens, wenn sie euch nachgeben und zum Nachtheil ihrer eigenen Würde auf euch warten. Denn das Gehorchen ist Sache eines unterthänigen Knechtes, schickt sich aber nicht für die Musiker, die eures Gleichen sind und keinen anderen Gebieter über sich zu erkennen haben, als den Tact."

Von dieser Verschleppung und Misshandlung des Tactes unterscheidet Tosi aber sehr einsichtsvoll das *Tempo rubato*: „Dies ist besonders im pathetischen Adagio oder

Digitized by Google

Andante ein ehrenvoller Raub, welcher zum guten Vortrag verhilft, wenn nur Einsicht und Verstand das Geraubte geschickt wieder zu ersetzen wissen. — Eben so wenig ist ohne das Tragen der Stimme etwas zu leisten; wer sich darin zum Meister machen will, der höre noch mehr auf das, was sein Herz ihm sagt, als auf die Regeln der Kunst. Der grösste Lehrer ist das Herz! Saget es selbst, ihr besten Sänger, saget es aus schuldiger Dankbarkeit, dass ihr seine Schüler seid, sonst wäret ihr nie so gross geworden! Wenn das Herz aus ihm singt, dann kann kein Sänger sich verstellen oder heucheln, alsdann bringt nur die Wahrheit den siegenden Eindruck hervor." — —

„Wer die Musik zuerst auf die Schaubühne geführt hat, hat gewiss die Absicht gehabt, ihr einen Triumph zu bereiten, sie auf einen Thron zu heben. Wer hätte gedacht, dass sie selbst nicht sehr lange darauf zum traurigen Schauspiel ihres eigenen Untergangs dienen würde? Ihr prächtigen Theatergebäude! wer euch ohne zornig zu werden ansehen kann, der bedenkt nicht oder weiss nicht, dass ihr auf den Trümmern der Harmonie erbaut seid! Von euch kommt die jetzige Schreibart und die Menge der Liedermacher und Bänkelsänger her. Da der arme Contrapunkt von dem verderbten Zeitalter dazu verdammt worden, um ein Stückchen Brod in der Kirche zu betteln, während die Unwissenheit auf den Theatern triumphirt, so hat der grösste Theil der Componisten, entweder durch die Begierde nach Geld oder durch das harte Gebot der Noth und Armuth bewogen, dergestalt das gründliche Studiren aufgegeben, dass, wenn nicht der Himmel durch grosse Geister den Wenigen, die noch zu ihrem Ruhme an den wahren Grundsätzen festhalten, zu Hülfe kommt, die Musik in augenscheinliche Gefahr geräth, für unwürdig erklärt zu werden, sich in der Kirche noch hören zu lassen, weil man keine Giquen, Menuetts und Furlanen in Gottes Tempel haben will. Und in der That, an manchen Orten kann man bereits die Kirchen-Composition von der Theatermusik nur dadurch unterscheiden, dass man an der Kirchthür kein Eintrittsgeld bezahlt!"

Im Verlauf dieser feurigen Herzensergiessung kommt Tosi auf eine Schilderung der damaligen Zukunfts-Musiker in Italien, welche heute, nach anderthalb Hundert Jahren! merkwürdige Vergleichungspunkte bietet. Er fährt folgender Maassen fort:

„Ich weiss, dass die Welt gewisse wenige grosse Componisten mit gerechtem Beifall ehrt. An diese weise ich, wer aus guten Compositionen gut singen lernen will. Wäre ihre Zahl vielleicht nicht so klein, wie ich vermuthe, so bitte ich diejenigen, die ich mit Unrecht aus unfreiwilligem Irrthum ausgeschlossen habe, um Verzeihung, die ich von ihnen leicht erhalten werde. Die Unwissenden hingegen pflegen nicht gern zu verzeihen.

„Ich fragte zu meinem Unglück einstmals einen von diesen Herren, von wem er die Composition gelernt hätte. Vom Clavier! antwortete er mir sogleich. Gut. Aus was für einer Tonart, fuhr ich fort, habt ihr den Anfangssatz eurer Oper gemacht? — Was, Tonart? was, Tonart? unterbrach er mich trotzig: warum wollt ihr mir den Kopf mit solchen alten, verschimmelten Fragen warm machen? Man hört wohl, aus was für einer Schule ihr kommt. Die neuere, wenn ihr es etwa nicht wisst, bekümmert sich nicht um Tonarten, und man lacht mit Recht über die närrische Einbildung derer, welche glauben, dass es deren zwei gebe; da hingegen diejenigen, welche behaupten, dass sie in authentische und plagalische (Haupt- und Neben-Tonarten) eingetheilt werden müssten und dass ihrer acht (im Falle der Noth auch noch mehr) wären, ganz weislich einem jeden in sein freies Belieben stellen, zu componiren, wie es ihm selbst recht und gut dünkt. Zu euren Zeiten schlief die Welt, und ihr dürft es nicht übel nehmen, wenn unsere jetzige ausnehmend sonderbare Art durch die Lustigkeit, die ans Herz geht und den Fuss zum Tanzen anreizt, sie wieder aufgeweckt hat. Wachet auch ihr auf, ehe ihr sterbet, und erhebet den harten, von der Last so vieler verkehrten Grillen gebeugten Nacken. Lasst sehen, dass das Alter dasjenige nicht missbilligt, was die Jugend erfindet, sonst werdet ihr erfahren, dass euch eure eigenen Worte selbst treffen und euch sagen werden, dass die Unwissenheit alles anfeindet, was gut ist. Die schönen Künste werden immer mehr ins Feinere gebracht; und wenn man mir wird widersprechen wollen, so werde ich mit dem Degen in der Faust beweisen, dass die Musik nicht höher steigen kann, als durch uns. Wacht auf, sage ich, und wenn ihr noch nicht ganz alle Beurtheilungskraft verloren habt, so höret mir zu. Ihr werdet gestehen müssen, dass ich aufrichtig rede. Zum Beweise dessen bemerket Folgendes:

„Dass unsere so ungemein angenehme Schreibart erfunden worden, um durch den schönen Namen der neuen Mode die gar zu schweren Regeln des Contrapunktes zu unterdrücken, ist nicht zu läugnen.

„Dass aber alte, vermooste Graubärte sagen, wir eiferten mit einander um die Wette, wer die ärgsten und die meisten noch nie gehörten Ausschweifungen hervorbringen könne, damit wir uns nur für schöpferische Geister ausgeben könnten, das ist ein boshafter und schwarzer Betrug von denen, die da mit Widerwillen ansehen, wie sehr wir erhöht sind. Es sterbe der Neid! Ihr seht ja wohl, dass die Achtung, welche wir uns nach allgemeiner Uebereinstimmung erworben haben, entscheidend ist; und wenn

Digitized by Google

ein Sänger es nicht mit unserer Zunft hält, so findet er gewiss keinen Beschützer, der ihn auch nur ansähe oder im Geringsten achtete. Aber (da wir doch im Vertrauen und mit der Aufrichtigkeit auf der Zunge reden), sagt mir, wer kann wohl gut singen, wer kann wohl gut componiren, ohne unseren Beifall schon zuvor erhalten zu haben? Er mag noch so viele Verdienste besitzen (ihr wisst es), so fehlt es uns doch nicht an Mitteln, ihn zu stürzen. Ja, alle seine Verdienste niederzuschlagen, dazu gehören nur diese wenigen Sylben: Er ist altväterisch.

„Berichtet mich doch, ich bitte euch, wer würde jemals ohne uns die Singkunst auf den höchsten Gipfel der Glückseligkeit gebracht haben, und zwar durch das einzige, so leichte Mittel, dass wir aus den Arien den verdriesslichen Wettstreit der ersten und zweiten Violine und der Bratsche abgeschafft haben? Getraut sich wohl Jemand, uns diesen Ruhm abzudisputiren? Wir, wir sind diejenigen, welche durch die Kraft unseres Witzes die Freiheit der Sänger auf den höchsten Grad der Vollkommenheit haben steigen lassen, da wir die Arien auch sogar von dem rauschenden Getöse der Grundstimmen losgemacht haben, so dass (höret und lernet es wohl!), wenn auch in einem Orchester hundert Violinisten wären, wir doch vermögend sind, so zu setzen, dass alle zu gleicher Zeit eben dieselbige Stimme spielen können, welche der Sänger ausführt. Was saget ihr dazu? Habt ihr wohl das Herz, uns zu tadeln?

„O, wie schön ist doch unsere allerliebste Setzart! Sie zwingt Keinen von uns zur verdriesslichen Erlernung der Regeln; sie beunruhigt das Gemüth nicht durch Nachdenken und täuscht uns nicht mit der falschen Einbildung, welche alles, worauf man etwa durch weitläufiges Grübeln einmal gefallen sein könnte, auch gleich in wirkliche Ausübung bringen will; sie schadet unserer Gesundheit nicht; sie bezaubert die neumodischen Ohren; sie findet Liebhaber genug, welche sie zu schätzen und reichlich zu bezahlen wissen. Und ihr wolltet euch unterstehen, sie zu tadeln?

„Was können wir hingegen nicht alles von den finsteren und höchst widerwärtigen Ausarbeitungen derjenigen Leute sagen, welche ihr als die ersten unter allen Menschen ausposaunet, ob ihr gleich nicht einmal Ehre davon habt! Merket ihr denn nicht, dass das verlegene Zeug dieser alten Murrköpfe uns Uebelkeiten zuzieht? Wir würden grosse Narren sein, wenn wir uns krumm und lahm studiren wollten, um die Harmonie, die Fugen, ihre Umkehrungen, den doppelten Contrapunkt, viele zu verbindende Hauptsätze auszufinden, um sie enge zusammen zu bringen, um Canons und anderes dergleichen trockenes Zeug heraus zu klauben, welches nicht mehr nach der Mode ist und, was noch schlimmer ist, wenig gelobt und noch schlechter bezahlt wird. Was sagt ihr jetzt, Herr Kunstrichter? Habt ihr mich wohl verstanden? „„Ja, mein Herr.““ Nun, was antwortet ihr mir denn? „„Nichts.““

Zum Schlusse geben wir noch einige aphoristische Bemerkungen aus Tosi (Capitel 9), die auch heute noch ihre Anwendung finden:

„Viele Sänger gibt es, die nach dem Augenblicke seufzen, in welchem sie der Beschwerlichkeiten des Lernens der ersten Anfangsgründe los werden möchten, um in den Schwarm der Mittelmässigen einzutreten. Finden sie hernach durch die Gnade der Vorsehung mit ihrem wenigen Wissen Jemanden, der ihnen Brod gibt, so machen sie gleich der Musik ein tiefes Abschieds-Compliment.

„Es sind noch andere, welche nichts Anderes studiren als Fehler. Sie sind dabei mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit, sie alle zu lernen, und mit einem trefflichen Gedächtnisse, sie alle zu behalten, begabt. Ihre natürliche Neigung treibt sie so zum Bösen, dass, wenn sie vielleicht von der Natur mit einer schönen Stimme beschenkt worden, sie ganz untröstlich sind, wenn sie den Kunstgriff nicht ausfindig machen können, sie in eine der schlechtesten zu verwandeln.

„Der Hochmuth ist nichts Anderes als eine künstliche Uebung in gewissen Wendungen des Leibes, den man geschickt aufzublasen weiss, um die Schwachheiten des Verstandes damit zu verbergen. Hier ist ein Beispiel davon: Gewisse Sänger würden bei dem Unglücke, das sie haben, nicht vier Noten gut vom Blatt singen zu können, nicht so ohne Sorge und unerschrocken zu sein scheinen, wenn sie nicht den Zuhörern durch Achselzucken, durch Verkehrung der Augen und durch heimtückisches Kopfschütteln weis zu machen wüssten, dass man die groben Fehler, welche sie doch selbst begehen, dem Clavierspieler oder dem Ochester zuschreiben müsste.

„Ein guter Meister wird über das gleichsam verhexte Jahrhundert erstaunen, in welchem viele Sänger und Sängerinnen sich gut bezahlen lassen, um übel zu singen. Wenn die Mode ein gutes Gedächtniss hätte, so würde ihr vielleicht nicht ohne Widerwillen einfallen, dass wer vor zwanzig Jahren nur mittelmässig sang, auf den Theatern von zweitem Range eine gar schlechte Rolle spielte. Und heutzutage sammeln Leute, die sich Alles müssen einkauen lassen wie die Papageien, auf den ersten Theatern Schätze.

„Was wird er von dem sagen, welcher das erstaunliche Kunststück erfunden hat, wie die Grillen zu singen? Wer hätte sich wohl, ehe es Mode geworden, jemals träumen lassen, dass man zehn oder zwölf auf einander folgende

Digitized by Google

Achtel eines nach dem anderen durch ein gewisses Zittern der Stimme in kleine Stückchen zerbrechen könnte? Und doch wird dieses in kurzer Zeit für ganz neumodische Mordenten passiren.

„Aus noch stärkeren Gründen aber wird er die Erfindung verabscheuen, dass man singend lacht, oder so singt wie die Hühner, wenn sie ein Ei gelegt haben."

Für Clavier-Unterricht.

Es ist natürlich, dass bei der allgemein herrschenden Claviersucht sich eine Menge von Aerzten finden, die sich von ihren Collegen dadurch unterscheiden, dass diese die Mittel gegen die Krankheit darreichen, jene hingegen die Entwicklung derselben so lange zu fördern suchen, bis ein Zeitpunkt der Krisis eintritt, auf welchem es sich dann entscheidet, ob der Patient entweder dem Dilettantenfieber unterliegt, oder als unheilbar in einer Clavier-Irrenanstalt untergebracht, oder für die wirkliche Kunst als lebensfähig anerkannt werden muss. Der grösste Theil von ihnen prakticirt bloss, besucht seine Kunden regelmässig oder unregelmässig, notirt sich die Stunden für künftiges Incasso und die verschiedenen Stadien, in welche der Behandelte unter seiner Einwirkung tritt. Ein anderer Theil begnügt sich damit nicht, er will auch für die Theorie, für die Wissenschaft (?!) wirken. Was thut er? Er lässt seine Recepte drucken.

So entstehen denn eine Menge von Clavierschulen und Anleitungen zu Clavierstudien, von denen man eben weiter nichts sagen kann, als dass es Recepte sind, die mehr oder weniger brauchbar sein werden, wenn sie in die Hände eines geschickten Doctors kommen, der ihre Vorschriften zu individualisiren und mit gesundem Urtheil anzuwenden versteht. Als solche zeigen wir an:

F. X. Chwatal, Praktische Elementar-Pianoforteschule. Werk 135 (!). Zwei Theile. I. Melodieenbuch. II. Figurenbuch. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. netto 2 Thlr.

Der Verfasser, der auch bereits eine „Methodisch geordnete Pianoforteschule", Op. 92, in demselben Verlage herausgegeben hat, leitet in Magdeburg seit 1852 mit Herrn Musik-Director C. F. Ehrlich ein Institut für gemeinschaftlichen Unterricht im Clavierspiel nach dem Verfahren J. B. Logier's, und veröffentlicht nun in Op. 135 das Material, das die Schüler seiner Anstalt bedürfen. Beide Hefte — das zweite enthält bloss technische Uebungen — müssen neben einander gebraucht werden. Der Zusatz auf dem Titelblatte: „Nach einer neuen rationellen Methode", ist wahrscheinlich nur für den Absatzkreis der Firma Schwerdtfeger & Trauernicht (oder Traue-nicht?) in St. Louis in America bestimmt.

Dr. C. Kocher, Clavierspielbuch. Eine aus den ersten Elementen theoretisch und praktisch sich entwickelnde und durch mehrere Hunderte von Vorübungen und Tonstücken methodisch fortschreitende Einleitung in das Spiel und Verständniss der Classiker. Stuttgart, bei Wilh. Nitzschke. Zwei Hefte bis jetzt; Preis für jedes 21 Silbergr. (1 Fl. 12 Kr.)

Von dem langen Titel kann man nicht behaupten, dass er zu wenig sagt; indess kann man einräumen, dass das Clavierspielbuch im Ganzen hält, was er verspricht, indem es ein zweckmässiges und gut geordnetes Material für den Unterricht gibt, das in seinen grösseren Stücken, als Präludien, Sonatinen u. dgl., eine lobenswerthe Auswahl aus den besten Meistern, wie Clementi, Mozart u. s. w. enthält. Die Einrichtung des Buches ist so, dass die gegebene Regel sogleich durch eine Reihe von Beispielen, die von einzelnen Uebungen bis zu zusammenhangenden Stücken fortschreiten, praktisch erläutert wird und durch diese Beispiele, die das Technische mit dem Melodischen vereinigen, ohne den Schüler durch das Einerlei zu ermüden, eingeübt werden kann. Das zweite Heft geht bis zu der Tonleiter von *A-dur* und *moll*, und bis zu Nr. 92 der Beispiele. Es sollen im Ganzen sechs Hefte erscheinen. Die Ausstattung ist elegant, Lettern- und Notendruck recht gut.

Die Erklärung der Sextole lautet auf S. 71: „Die Sextole besteht aus zwei Triolen, von welchen aber nur die erste markirt wird." — Das ist nicht richtig und vermehrt die Verwirrung, die — freilich grösstentheils durch die ungenaue Schreibung und Bezeichnung durch die Componisten selbst veranlasst — über diesen Punkt herrscht. Die Sextole besteht aus sechs Tacttheilen, von denen nicht je drei und drei, sondern je zwei und zwei zu verbinden sind, wobei dann allerdings die erste Note der ganzen Figur accentuirt wird:

Ohne eine kleine, fast unmerkliche Betonung der dritten Note (als erster der zweiten Gruppe) ist die Sextolen-Bewegung nicht charakteristisch herauszubringen, sondern fällt dann gewöhnlich mit der Triolen-Bewegung zusammen, die doch eine ganz andere ist, da sie jedesmal von drei verbundenen Noten die erste accentuirt. Nachlässig genug schreiben die Componisten oft Sextolen, wo sie Triolen haben wollen. Neuere Stiche geben zwei verbundene Triolen richtiger auf folgende Weise wieder:

Digitized by Google

so dass zwischen jeder Triole ein Zwischenraum bleibt.

Julius Knorr, Ausführliche Clavier-Methode in zwei Theilen. Leipzig, bei C. F. Kahnt. I. 1 Thlr. 6 Ngr.

Der erste Theil, der uns allein vorliegt, enthält „die Methode", der zweite soll „die Schule der Mechanik" enthalten. Der durch mehrere gute Elementarwerke, z. B. „Anfangsstudien", „Wegweiser" u. s. w., bekannte Verfasser gibt in dieser Clavierschule (77 Seiten kl. 8.) eine fassliche Anleitung für Lehrer, welche vielen von diesen besonders desswegen willkommen sein wird, weil sie eine Angabe der Uebungsstücke enthält, die auf jeder Stufe des Unterrichts als zweckmässigste Hülfsmittel zu gebrauchen sind. Für das zweite und dritte Stadium des Clavierspielers wird diese Angabe durch Verzeichnisse der Behufs des Fortschrittes bis zur höchsten Ausbildung des Spielers zu empfehlenden und nothwendig zu studirenden Werke fortgesetzt. Ueber den Compositions-Unterricht des Schülers im dritten Stadium drückt sich der Verfasser (S. 63) folgender Maassen aus:

„Bedarf der Schüler jetzt theoretischer Kenntnisse zwar nicht unbedingt, so wird es doch gut sein, ihn bei aller Gelegenheit und mehr, als beim früheren Unterrichte geschehen konnte, auf dergleichen hinzuführen. Nur ist nach unserem Dafürhalten ein förmlicher Compositions-Unterricht zur Zeit noch nicht angebracht, einmal, weil der leidige Compositions-Teufel nicht zu früh geweckt werden darf, von welchem ohnehin die meisten unserer heutigen Kunstjünger besessen sind, dann, weil jener Unterricht späterhin, bei gereifterem Verstande, mit um so besserem Erfolge betrieben werden kann, während er gegenwärtig den mechanischen, einst (nach vollendetem Wachsthum der Finger) nicht nachzuholenden Studien noch zu vielen Abbruch thun würde. Denjenigen, welche uns dagegen einwenden mögen, dass nicht allein ausübende, sondern auch schaffende Künstler heran zu bilden seien, müssen wir in einzelnen, nicht eben häufigen Fällen allerdings Recht geben. Nur konnten wir in dem Schaffen unverdaulicher, mindestens unerquicklicher Werke ein Verdienst um die Kunst nie erblicken, dagegen nicht umhin, der Wiedergabe von Meisterwerken in künstlerischer Weise stets unsere Achtung zu zollen. Leider pflegt auf unseren Musikschulen oder so genannten Conservatorien in ersterer Beziehung mehr als in letzterer erreicht zu werden."

Sehr erfreulich ist die Bereicherung der musicalischen Literatur durch Compositionen für angehende Clavierspieler, deren Inhalt sich über das Trockene und Seichte früherer Uebungsstücke erhebt, ohne dabei den didaktischen Zweck aus den Augen zu setzen und — was namentlich hervorzuheben ist — ohne den Geschmack schon von Anfang an durch Leierkasten- und Tanz-Melodieen zu verderben. Als besonders empfehlenswerth nennen wir unter diesen:

Ferd. Hiller, Acht leichte Clavierstücke für seine kleine Tony. Op. 79. 2 Hefte. Mainz, bei Schott. Preis für jedes 1 Fl. 21 Kr.

Anastasius Struve, Kleine Lieder für Pianoforte zu vier Händen, zum Behufe melodischen Ausdrucks für angehende Spieler. Op. 58. Leipzig, bei C. F. Kahnt. Zwei Hefte zu je 15 Ngr. — (Es sind nicht bekannte Lieder-Melodieen, sondern Lieder ohne Worte *en miniature*.)

Sig. Lebert und L. Stark, Neue Jugend-Bibliothek für das Pianoforte, in einer systematischen Reihe leicht ausführbarer, fasslicher und für jede kindliche Alters- und Entwicklungsstufe eigens berechneter Tonstücke. Stuttgart, bei Ed. Hallberger. Preis für jedes Heft 10 Ngr.

Die vor uns liegenden fünf Hefte enthalten lauter Stücke über Volksweisen aller möglichen Nationen; sie sind theils „Phantasieen" betitelt, theils „*Divertissements*", sogar in Heft III. ein „*Divertissement* über deutsche Volksweisen", in Heft II. vollends ein „*Amusement sur des Contredanses populaires de Paris*"! — Ei, ei! und der Haupttitel besagt: „Für den Unterricht eingeführt in der stuttgarter Musikschule"! Eine Musikschule sollte solchen Frivolitäten auch nicht einmal in den Namen der Stücke Vorschub leisten. Es scheint uns, als wenn die ehrenwerthen Herren Componisten, deren „Clavierschule" wir angelegentlich empfohlen haben, sich bei diesen Heften gegen die Wünsche des Verlegers etwas zu nachsichtig gezeigt hätten.

Vorzügliche Berücksichtigung verdient alles, was Louis Köhler in dieser Compositions-Gattung geschrieben hat. Ausser seinen früher erschienenen Volks-Melodieen für das Pianoforte, Op. 19, zwei Hefte, Magdeburg, bei Heinrichshofen, Preis je 10 Sgr. — und: Melodieenbilder über Volkslieder, Op. 26, Ebendaselbst, 17½ Sgr., sind besonders empfehlenswerth:

Sonate in *F-dur*. Op. 40. Erfurt und Leipzig, bei Körner. 15 Ngr.

Drei Sonatinen. Op. 42, 43, 44. Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. Preis einer jeden 10 Ngr.

Sonate in *C-dur*, Gustav Flügel zugeeignet. Op. 49. Erfurt und Leipzig, bei Körner. 15 Sgr.

Drei Rondino's. Op. 58. Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. 10 Ngr.

Digitized by Google

Ob der in einer Anmerkung zu dem letzten Werkchen angekündigte „Führer durch den Clavier-Unterricht, ein Repertorium der Clavier-Literatur," in demselben Verlage bereits erschienen ist, wissen wir nicht.

Von Anton Krause sind „Melodische Uebungsstücke zu vier Händen im Umfange von fünf Tönen bei stillstehender Hand", Op. 8, Leipzig, bei C. F. Kahnt, drei Hefte, je 15 Ngr., so wie dessen Etuden anerkennungswerth. Eben so:

Karl Ritter, Sechs kleine Clavierstücke. Op. 3. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 15 Ngr.

Theodor Kirchner, Albumblätter. Neue kleine Clavierstücke. Op. 7. Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. Preis 25 Ngr.

Den Beschluss dieser Uebersicht möge für heute machen:

Stephen Heller, *24 nouvelles Etudes*, Op. 90, drei Lieferungen, jede 1 Thlr., Berlin, bei A. M. Schlesinger —

die wir nur zu nennen brauchen, um überzeugt zu sein, dass alle Clavierlehrer und Freunde dieser instructiven Musikgattung, auf deren Pult dieses Werk 90 von Heller noch nicht liegt, eilen werden, sich es anzuschaffen.

Alle diese Sachen überschreiten das Maass der Schwierigkeit für den ersten Unterricht im Clavierspiel nicht; und es gibt deren noch mehrere, die in ihre Kategorie zu stellen sind. Wo aber so reichlicher Stoff für gesunde Nahrung der Jugend vorhanden ist, ist es da nicht unverantwortlich, wenn die Lehrer zu faden Süssigkeiten und überzuckertem Schmutz greifen, der Geschmack und Gefühl von vorn herein ganz und gar verdirbt?

Von neuen Ausgaben der Werke classischer Meister erwähnen wir die Fortsetzung der Hallberger'schen Ausgabe in Stuttgart, besorgt von J. Moscheles, deren 4. und 5. Lieferung Beethoven's Sonate Op. 7, in *Es-dur*, und Op. 10 Nr. 1., *C-moll* (jene 7½, diese 5 Sgr.!), enthalten; die 6. Lieferung bringt Mozart's Phantasie und Sonate in *C-moll* (7½ Sgr.), die 7. Mozart's Sonate in *A-moll* (5 Sgr.).

Sehr hübsch ausgestattet und correct ist die Ausgabe sämmtlicher Sonaten Mozart's für Clavier und Violine in drei Bänden (die Clavierstimme in Partitur gedruckt), die in Braunschweig bei C. Weinholtz in Zinnstich erschienen ist. Preis 5 Thlr. netto.

Für Anfänger empfehlenswerth sind auch die fünf Sonatinen für vier Hände, nach Mozart's lieblichen Divertissements für Blas-Instrumente von Jul. André eingerichtet und in Offenbach bei Joh. André erschienen. Preis 4 Fl. 12 Kr.

Field und Clementi*).

John Field wurde am 26. Juli 1782 zu Dublin, wo sein Vater als Violinist bei der Theater-Capelle fungirte, geboren. Den ersten Unterricht auf dem Clavier erhielt er von seinem Grossvater, einem Organisten; später wurde er Schüler von Muzio Clementi, den die Franzosen scherzend den „Papa der Clavierspieler" nannten. Mit Letzterem ging er als Jüngling — seine Kinderjahre hatte er ziemlich träge verlebt — auf Reisen, und sein Spiel errang ihm, besonders in Wien, die lauteste Bewunderung. Im Jahre 1803 brachte Clementi seinen Schüler mit nach Petersburg, woselbst er mit ihm höchst eingezogen in dem Hotel Paris ein paar Stübchen nach dem Hofe hinaus bewohnte und vom Morgen bis spät in die Nacht Unterricht, die Stunde zu fünfundzwanzig Rubel, ertheilte. So lange Clementi selbst diesem Verdienste nachjagte, vermied er es sorgfältig, auf das Talent seines Schülers aufmerksam zu machen, dem nur einmal in dem Concerte der Mara eine unscheinbare Rolle zugetheilt wurde. Field's Eltern hatten Clementi die bedungene Summe von hundert Pfund Sterling für Verköstigung und Unterricht vorausbezahlt; aber es hielt dem Zögling schwer, ein Paar Stiefel geflickt zu bekommen, und als John auf der Reise zwischen Narva und Petersburg einmal seinen Hut verlor, dauerte es länger als einen Monat, ehe der gestrenge „Papa" fünf Rubel zu einem neuen hergab, und der junge Mann musste so lange zu Hause sitzen, nur mit seinem Instrumente beschäftigt. Clementi selbst kaufte sich für die Winterzeit keine warme Bekleidung, und so blieb sie auch für Field ein frommer Wunsch; eben so gestattete ihm seines Lehrers Geiz nur eine sehr einfache Kost, die in Thee, Brod, Butter, Käse u. s. w. bestand. Diese Dinge musste er sich selbst aus den Victualienbuden (Lawken) holen.

Im englischen Club, wo Clementi für seine Theilnahme an musicalischen Abend-Unterhaltungen gewöhnlich fünfhundert Rubel Honorar bezog, konnte derselbe einst Unpässlichkeit halber nicht erscheinen; er sandte John Field. Der junge Landsmann fand einen sehr freundlichen Empfang bei den Engländern und liess dieselben den „Papa der Clavierspieler" nicht vermissen. Field lieferte seinem Lehrer die empfangenen fünfhundert Rubel ab, der ihm indess nicht Einen Rubel zurückliess. Kein Theater konnte John besuchen, nur einmal führte ihn Clementi ins Orchester, weil es eben nichts kostete.

*) Aus einer biographischen Skizze Field's in Nr. 33 der W. Rec. von E. Gerber. — Dem pensionirten kaiserlichen Hof-Schauspieler F. A. Gebhard, noch jetzt, achtzig Jahre alt, in Moskau lebend, einem dreiunddreissigjährigen Freunde Field's, verdankt der Einsender die meisten Angaben über ihn.

Digitized by Google

Die Abreise Clementi's rückte heran. Eines Abends begleitete ihn John, um einer seiner Schülerinnen, Fräul. Demidoff, vorgestellt zu werden. Ein kleiner, vornehmer Kreis empfing Field, und endlich wurde er durch das junge schöne Fräul. Demidoff zum Fortepiano genöthigt. Er spielte, und Alles war bezaubert. John's jugendliches, unbefangenes und bescheidenes Wesen, seine kräftig schlanke Gestalt, seine edlen Züge, das grosse blaue Auge, sein blonder Lockenkopf — dies alles musste ihm Theilnahme erwecken.

John ward nun der Lehrer des Fräuleins. Als er nochmals im englischen Club für Clementi eine Soiree durch sein schönes Spiel verherrlicht, das Honorar aber dafür zu einem fröhlichen Schmause mit seinen jungen Kunstgenossen verwenden wollte, gab es einen heftigen Wortwechsel zwischen ihm und seinem Lehrer, der schliesslich jedoch mit Auslieferung der fünfhundert Rubel endigte.

Nun sann Field auf Schadloshaltung.

Den Tag vor Clementi's Abreise (1804) bestellte er jene Freunde, wohl zwanzig an der Zahl, zu einem solennen Mittagsmahle in das Hotel. Er eilte, ehe sein Lehrer das Gasthaus verliess, zum Wirthe und zeigte demselben an, dass Herr Clementi heute ein Abschiedsfest von zwanzig Gedecken mit dem besten Wein zu geben gesonnen sei. Der Wirth stutzte über die Freigebigkeit des knauserigen „Papa", der noch nicht einmal an seiner Tafel gespeis't hatte, und als dieser selbst, um auszugehen, in demselben Augenblicke hinzutrat, redete ihn John rasch an: „Nicht wahr, Herr Clementi, der Herr soll Ihnen über das Bestellte morgen seine Rechnung einhändigen?" — „Ja, ja!" brummte Clementi und schlüpfte flüchtig zur Thür hinaus, denn es war unter Beiden abgemacht, dass John sich zur Belohnung seiner am vorigen Tage ausgeführten Leistungen Mittagsbrod und Kaffee auf Clementi's Rechnung fordern dürfe.

Die Eingeladenen versammelten sich; man ass, scherzte, jubelte. Clementi kam, wie gewöhnlich, erst sehr spät heim, und anderen Morgens begrüsste ihn der Wirth mit der Rechnung. Er sprang auf, lärmte, tobte, wollte John prügeln; aber es half nichts, er musste zahlen.

(Den Verfolg der Skizze, die namentlich auch einige köstliche Anekdoten enthält, wie Field die Künstlerehre der reichen Aristokratie gegenüber wahrte, möge man in der genannten Zeitschrift nachlesen. Als ihn während seiner letzten Krankheit eine Dame fragte: „Sind sie katholischer Christ oder Calvinist?" antwortete er mild lächelnd: *„Madame, je suis Claviciniste."*)

John Field verschied am 11. Jan. 1837 in Moskau.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 24. August hatte der städtische Gesang-Verein eine Gedächtnissfeier des am 30. Juli d. J. verstorbenen Vereins-Mitgliedes Michael DuMont-Fier veranstaltet. Da die oberste Kirchenbehörde hierselbst die dazu bestimmte Aufführung des Requiems von Mozart im Dome nicht gestattete (im Jahre 1859 im preussischen Staate, während man in Italien, Frankreich und Oesterreich ein solches Verbot nicht kennt!), so fand dieselbe in dem gewöhnlichen Locale des Vereins unter Leitung des Dirigenten desselben, Herrn Ferdinand Breunung, mit vollem Orchester Statt. Nach einem Prolog von Prof. L. Bischoff begann das *Requiem aeternam dona*, und je mächtiger sich seine wunderbar herrlichen Töne entfalteten, desto feierlicher wurde die Stimmung der Ausführenden und der Zuhörerschaft. Die Soli wurden von Fräulein Wiesmann (Sopran) und einer ausgezeichneten Dilettantin (Alt), Herrn Koch (Tenor) und Herrn DuMont (Bass), einem jüngeren Verwandten des Verstorbenen, gesungen. Möge die ernste Liebe des Dahingeschiedenen zur Kunst auf ihn übergehen! Die Natur hat ihm eine Stimme verliehen, die gar sehr der Ausbildung werth ist. Der Eindruck der Chöre, die vortrefflich gingen, war ein mächtiger und alle Herzen erhebender. Wessen Seele ein solcher Aufschwung eines begeisterten Chors gläubiger Menschen nicht ergreift und sein Herz zu Gott emporhebt (*sursum corda!*), dessen Organisation können wir nur bedauern, da die Natur ihm einen der schönsten und edelsten Vorzüge des Menschen vor der übrigen Schöpfung alles Lebendigen versagt hat.

Die Herren Platti und Wieniawsky reis'ten am Donnerstag hier durch nach Ostende. Letzterer wird sich demnächst mit einer englischen Dame vermählen und dann nach Petersburg zurückkehren.

In diesen Tagen hörten wir einen jungen Knaben, Herrn Taborowsky, dessen Ausbildung zum Violinspieler durch des Kaisers von Russland Majestät unterstützt worden ist. Er war zuletzt Zögling des Conservatoriums in Brüssel, wo er unter Fétis Composition studirte und unter Leonard's Leitung sich im Violinspiel vervollkommnete. Herr Taborowsky hat zwar die höchste Stufe vollendeter Technik noch nicht erreicht, aber er überwindet dennoch Schwierigkeiten, welche den Standpunkt dieser Stufe verlangen, durch eine hervorragende natürliche Begabung, ja, man kann wohl sagen, durch eine Art von Inspiration. Wenn er sich von dieser Bahn durch keine Nachahmung irgend einer Berühmtheit abbringen lässt, und ihn sein Geschmack davor bewahrt, dass sein Spiel Manier wird, so dürfte er bald zu den eigenthümlichsten Violinspielern gehören und einer glänzenden Zukunft entgegensehen, zumal, da auch seine Compositionen ein bedeutendes Talent zeigen, das, wenn es sich erst besser abgeklärt hat, keine gewöhnlichen Productionen liefern dürfte.

Nach der Hannover'schen Zeitung ist Heinrich Marschner von seinem Hof-Capellmeister-Amte entbunden und zum General-Musik-Director ernannt worden. — Wie es heisst, wird Capellmeister Fischer, der Verfasser von „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Männerchor, die Stelle des Componisten von Hans Heiling, Vampyr, Templer und Jüdin — — am Dirigentenpulte ausfüllen.

Baden-Baden. Das diesjährige grosse Concert, dem die politischen Umstände ungünstig waren, wird nun doch am Montag den 29. August Statt finden, und zwar wiederum unter der Direction von Hector Berlioz. Das Programm ist folgendes:

Erster Theil. 1. Die vier ersten Sätze aus *Roméo et Juliette*, Sinfonie mit Chören von H. Berlioz. Die Strophen und das Scherzetto des Prologs werden von Mad. Pauline Viardot und Herrn Lefort gesungen.

2. Variationen aus der *Cenerentola* von Rossini, gesungen von Mad. Viardot.

Digitized by Google

3. Andante von Beethoven und Rondo von C. M. v. Weber für Pianoforte, vorgetragen von Herrn Theodor Ritter.

4. Grosse Scene aus dem ersten Act der Oper *Les Troyens* (Die Trojaner), Manuscript in fünf Acten, Text und Musik von Hector Berlioz, zum ersten Male aufgeführt. Cassandra — Mad. Viardot; Choröbns — Herr Lefort.

Zweiter Theil. 1. Ouvertnre aus *Le Pardon de Ploermel* von Meyerbeer.

2. Selo für die Clarinette von Schwab, geblasen von Herrn Wuille.

3. Duett aus dem vierten Act der „Trojaner" von H. Berlioz. Dido und Aeneas — Mad. Viardot, Herr Lefert.

4. „Das verlorene Paradies", biblische Scene, Text von Daron de Coubalte (Kuhwald?), Musik von Th. Ritter, für Tenor und Pianoferte (Lefort und Ritter).

5. Vortrag auf dem Alexander-Orgelmelodium durch Hrn. Engel.

6. „*Solovei*", russisches Lied, und „*Margotton*", altfranzösisches Lied, am Clavier vorgetragen durch Mad. Viardot

Das Orchester und der Chor werden aus der grossherzoglichen Capelle zu Karlsruhe und Künstlern aus Baden, Strassburg und Stuttgart gebildet.

Die pariser *Revue et Gazette musicale* meint, Gluck's Muse sei in der stolzen und furchtbaren Scene des ersten Actes der neuen Oper Berlios's wieder aufgestanden, während das Duett des vierten Actes die zartesten und melodieenreichsten Inspiratienen einer glücklichen Liebe enthalte. Auch freut sie sich, dass Meyerbeer's Ouverture in Deutschland, „dem classischen Boden der Meisterwerkz der Instrumentalmusik", erscheinen und „ihre Stelle unter jenen einnehmen werde". Baden liegt allerdings in Deutschland, aber die Zuhörerschaft in Herrn Benazet's Concertsaale kennt Mad. Viardot besser als die *Revue*; sie besteht aus Russen und Franzosen.

Wien. „Die Zauberflöte" im Operntheater am 16. August brachte uns einen neuen Sarastro und eine neue Pamina. Herr Sesselberg, dem Vernehmen nach aus Stuttgart, setzte das musicalische Publicum durch seine tiefen Töne (tiefes *d*, tiefes *c*, tiefes *b*) in Erstaunen. Welcher Gewinn für die Kunst, für die künstlerische Durchführung der Aufgabe, für die eigentliche Befriedigung der Hörer von dieser speciellen Naturgabe zu erwarten steht, vermögen wir nicht abzusehen, zumal die Stimme des Herrn Sesselberg nur durch ihre Ausdehnung nach unten bemerkenswerth ist, sonst aber weder in der normalen Tiefe, noch in der Mittellage durch besondere Kraft, Fülle oder eine andere Eigenschaft glänst. Von der höheren Basslage ist vorläufig noch gar keine Rede, und es kann überhaupt weder von einer weiteren Ausdehnung nach oben, noch von einer Ausbildung des Organs, noch auch von einem wahrhaft künstlerischen Vertrage die Rede sein, so lange Herr Sesselberg den fehlerhaften, schwerfälligen, übertrieben breiten, Wort und Ton entstellenden Ansatz beibehält. Darauf wird er zunächst sein Augenmerk zu richten haben. Ueber seine künstlerischen Fähigkeiten wollen wir nicht so schnell aburtheilen; aber dass jeder gebildete Zuhörer vor jener Art, den Ton zu erzeugen, zurückschrickt, das können wir Herrn Sesselberg schon jetzt mit Bestimmtheit versichern. Fräulein Krauss sah als Pamina recht hübsch aus und sang ihren Part mit staunenswerther musicalischer Sicherheit. Die Stimme schien mehr als je angegriffen; dagegen war die Sängerin bemüht, ihrem Vortrage etwas mehr Wärme einzuhauchen. [Wir hätten kaum jemals geglaubt, dass Herr Sesselberg zu der Ehre kommen würde, auf dem wiener Operntheater — durchzufallen!]

Unter den musicalischen Blättern, die in den Vereinigten Staaten von Nordamerica erscheinen, zeichnet sich die „Deutsche Musik-Zeitung, herausgegeben von Phil. Rehr, redigirt von Karl Winterstein (für New-York von Theod. Hagen)" aus, welche G. André & Comp. in Philadelphia verlegen. Sie fröhnt keineswegs, wie z. B. die New-Yorker Musikzeitung von Mason, dem durch nichts begründeten Dünkel der Americaner auf nationale Componisten, sondern sucht den Geschmack an classischer Musik zu verbreiten und zu nähren. Freilich ist auch sie genöthigt, dann und wann den Ton anzustimmen, der den Ueberseeischen nun einmal allein pikant erscheint So heisst es z. B.: „Die Kunst hat natürlich mit allen diesen Erscheinungen (Monster-Concerten in Palace Garden u. s. w. in New-York) wenig zu thun. Namentlich möchte die Einbürgerung der italiänischen Oper hier eher von Nachtheil als guten Folgen sein. Nicht bloss deshalb, dass dadurch einige americanische Kritiker zu dem Glauben verleitet werden, dass sie, weil sie den Trovatore und Lucrezia Borgia kennen, das Recht haben, überhaupt mitsprechen zu dürfen, sondern weil das fortwährende Anhören Verdi'scher Musik die Empfänglichkeit für Besseres förmlich zu nichte macht. Wer immer Schweinefleisch isst, muss am Ende bei den Schweinen bleiben." — Wir erfahren auch aus derselben Nummer, dass „der bekannte Capellmeister und Componist Sobolewsky in New-York angekommen ist. Er reis't mit seiner Tochter, einer tüchtigen Concertsängerin, und gedenkt sich vorläufig in Cincinnati niederzulassen."

In einem Opernberichte aus Boston (Ullmann'sche Truppe — Mad Laborde, Karl Formes u. s. w.) findet sich folgendes Urtheil über Flotow's Martha:

„Martha wurde einmal gespielt. Das ist jetzt die Zug-Oper. Wie lange wohl der Triumph dieser glänzenden Oberflächlichkeit dauern wird? Trotz allem bunten Melodieenschmuck und den sentimentalen blauen Augen ist diese Oper Martha doch nichts mehr als eine geschickt aufgeputzte alte Jungfer ohne Herz und Eingeweide, d. h. ohne Gefühl und Leidenschaft. Wie das immer so präcis und coquet im Zweiviertel-Tact einher trippelt und gleitet! Verwünschter Zweiviertel-Tact! Gemeiner Zweiviertel-Tact! Von der beigemischten Sentimentalität will ich gar nicht einmal reden. Die ist für die grosse Menge präparirt, und die grosse Menge weint ihre angenehmen Thränen bei der allmählichen, ruckweisen Abblätterung der letzten Rose und Lionel's Klagelied Hübsche Tanzmusik ist es. Wenn Flotow seine Oper nicht geschrieben hätte, so würde Strauss keine Martha-Quadrille haben schreiben können, und das wäre sehr schade."

Vom 18. Juli ab fand acht Tage lang ein „Mammuth-Musikfest unter Leitung der Herren Anschütz, Stoepel, Bergmann und Marotzek" in New-York Statt.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 36. **KÖLN, 3. September 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Aus der alten italiänischen Gesangschule. II. — Alexander Boëly, der letzte Organist in Frankreich. — Beurtheilungen: Bernh. Brähmig, Kirchen- und Haus-Choralbuch mit Texten — F. A. Gevaert — Petrus Baur — Bern. Ant. Pothast, Op. 6, Op. 2. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Aachen, Benefiz-Concert — Barmen, Orgel-Concert — Gesangfest in Trarbach, Neuwied, Adresse an G. Flügel — Würzburg — Dresden — Amsterdam — Paris — Stockholm).

Aus der alten italiänischen Gesangschule.

II.

Giambattista Mancini's *Riflessioni sul Canto figurato* sind, so viel uns bekannt, noch niemals ins Deutsche übersetzt worden*). Die vortreffliche Abhandlung erschien zuerst im Jahre 1774 in Wien und machte ein solches Aufsehen, dass Mancini von allen musicalischen Berühmtheiten der damaligen Zeit die schmeichelhaftesten Briefe und Aufforderungen zu einer zweiten Auflage erhielt. Er selbst erwähnt namentlich der Zuschriften von Padre Martini, von Hasse, genannt *il Sassone* (der Sachse), von Piccini, Naumann u. s. w. Schon im Jahre 1776 erschien eine französische Uebersetzung von Desaugiers, welcher späterhin eine vollständigere von Herrn von Rayneval, Paris, 1796, folgte, während das Original bereits 1777 in der dritten, sehr vermehrten und verbesserten Ausgabe zu Mailand herausgekommen war.

Mancini war ein Schüler des Bernacchi zu Bologna; als Sänger war er nicht berühmt, aber nach Bernacchi's Tode galt er für den ersten Gesanglehrer Italiens, und seine Autorität wurde in Italien, Deutschland und Frankreich geachtet. Der zweite Abschnitt (*Articolo*) seiner Abhandlung bringt historische Angaben über die besten Schulen und Sänger der letzten Jahrzehende des siebenzehnten und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Er enthält unter Anderem folgende interessante Notizen:

Die berühmteste Singschule gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts war die *Scuola dei Fedi* in Rom. Man erzählt von einem eigenthümlichen Mittel, das ihre Lehrer anwandten, um die Schüler von den Fehlern zu überzeugen, die sie machten. Sie gingen mit ihnen vor das Thor San Paolo, wo eines der berühmtesten und genauesten Echos ist. Dort liessen sie ihre Zöglinge singen, und die genaue Wiederholung der fehlerhaften Aussprache, der mangelhaften Intonation u. s. w. durch das Echo überzeugte diese weit nachdrücklicher von ihren Mängeln und schlechten Angewohnheiten, als die Auseinandersetzungen des Lehrers. Mit dieser Schule waren der ausgezeichnete Orgel- und Clavierspieler Pasquino und der berühmte Violinist und Componist Corelli verbunden.

Zu den merkwürdigsten Sängern derselben Zeit (Ende des siebenzehnten Jahrhunderts) gehörte der *Cavaliere Baldassare Ferri* aus Perugia. Er hatte die schönste, umfangreichste, biegsamste, lieblichste und wohllautendste Stimme, die man je hören konnte. Sein Gesang war wunderbar. Er besass im höchsten Grade alle Eigenschaften, die zur Vollkommenheit in jeder Vortragsgattung gehören; er war nach Gefallen munter, stolz, ernst, zart, und mit dem pathetisch Leidenschaftlichen riss er alle Herzen hin. Er stieg in Einem Athem zwei volle Octaven in fortwährenden Trillern auf und ab; alle chromatischen Intervalle gab er ohne alle Begleitung mit solcher Genauigkeit und Reinheit an, dass, wenn das Orchester plötzlich mit dem erhöhten oder erniedrigten Halbtone einfiel, auf welchem er gerade verweilte, man jedesmal eine zum Erstaunen reine Stimmung vernahm.

Der *Cavaliere Matteucci*, durch seltene Schönheit der Stimme und durch die Art, wie er zum Herzen sang, berühmt, hatte sich in seinen späteren Jahren nach seiner Vaterstadt Neapel zurückgezogen, wo er 1730 noch lebte und alle Sonntage aus frommem Eifer in der Kirche sang. Er war damals über achtzig Jahre alt und hatte noch eine so helle und frische Stimme und sang mit solcher Geläufigkeit und technischen Fertigkeit, dass jeder Zuhörer, der ihn nicht sah, einen jungen Mann in der Blüthe der Jahre zu hören glaubte. Die gleiche Gabe, bis ins hohe Alter eine weiche und schöne Stimme bewahrt zu haben, war auch dem Sänger Orsini zu Theil geworden, der, mit

*) Nur Adam Hiller hat in der Vorrede zu seiner „Anweisung zum musicalischen zierlichen Gesange" einige historische Notizen ausstugsweise daraus gegeben.

Digitized by Google

Ehren überhäuft, im Dienste des Kaiserhauses zu Wien starb.

Francesco Antonio Pistocchi in Bologna (wirkte von 1690—1720) war ein so vorzüglicher Lehrer, dass er aus Antonio Bernacchi von Bologna, der von Natur keineswegs eine schöne Stimme hatte, dennoch einen der bedeutendsten und berühmtesten Sänger seiner Zeit machte. Bernacchi sang Jahre lang, während er bei Pistocchi studirte, keinen Ton vor Zuhörern, weder in der Kirche, noch auf der Bühne, noch vor seinen vertrautesten Freunden. Erst als sein Meister sagte: „Nun geh' in die Welt!" trat er öffentlich auf, und die Folge davon war allgemeine Bewunderung. Diese einzige Thatsache beweis't, sagt Mancini, was der Unterricht eines trefflichen Meisters und der Fleiss eines Schülers erreichen können!

Auch der grosse Tenorist Annibale Pio Fabri, genannt Balino, war aus Pistocchi's Schule. Er glänzte von 1719—1750 als erster Stern am musicalischen Horizont, wurde 1751 nach Lissabon berufen und starb daselbst im Jahre 1760. An allen Höfen wurde er mit Ehre und Gold überhäuft; Kaiser Karl VI. nahm sogar die Pathenstelle über eine Tochter Balino's an.

Von Sängerinnen erwähnt Mancini zuerst Vittoria Tesi Tramontini aus Florenz, wo sie den ersten Unterricht von dem berühmten Capellmeister Francesco Redi erhielt. Darauf studirte sie in Bologna unter Compeggi und Bernacchi. Als eine bereits vollkommene Sängerin folgte sie ihrer persönlichen Neigung zur Bühne, studirte dramatische Declamation und Action und trat dann gleich mit ausserordentlichem Erfolg auf. Selten finden sich so herrliche Eigenschaften vereinigt, wie bei ihr. Eine schöne und volle Gestalt, mit edler und anmuthiger Haltung verbunden, eine deutliche und reine Aussprache, eine schwungvolle Betonung der Worte je nach ihrem wahren Sinne, eine Fertigkeit, jede Schattirung des Charakters durch Mimik und Gesticulation gebührend auszudrücken, eine völlige Beherrschung der Bühne und endlich eine so vollkommen reine Intonation, dass sie auch im grössten Feuer der Leidenschaft und der Action niemals schwankte, das bildete bei ihr den seltenen Verein von Vorzügen, die so von der Kunst durchgebildet waren, dass sie sie zu der vollendetsten Meisterin machten, die man hören konnte*). Sie wurde in Wahrheit weltberühmt und erhielt sogar einen Orden, indem der König von Dänemark ihr das Ritterkreuz des Ordens der Treue verlieh. Sie ist ein Beispiel, wie viel darauf ankommt, dass der Künstler seine natürlichen Anlagen zu erkennen und diesen zu folgen verstehe. Die Tesi würde durch ihre Stimme und durch ihren, wenn auch noch so vollkommenen, Gesang allein niemals die Berühmtheit erlangt haben, die sie durch die Verbindung desselben mit ihrer erhabenen Kunst der Declamation und Action mit so vollem Rechte erworben hat*). Sie starb in Wien den 9. Mai 1775.

Ihr zunächst steht Faustina Bordoni, Gattin des hochberühmten Maëstro Giovanni Hasse, genannt *il Sassone*. In Venedig geboren, erhielt sie den ersten Unterricht von Mich. Angelo Gasperini von Lucca, der zugleich ein tüchtiger Contrapunktist aus Antonio Lotti's Schule war.

Faustina bildete sich eine eigenthümliche Vortragsart, deren hauptsächlicher Charakter eine höchst deutliche und correcte Geläufigkeit war; die unvergleichliche Leichtigkeit ihrer Coloratur erwarb ihr von den ersten Jahren ihres Auftretens an grossen Beifall. Ihr grösster Vorzug bestand darin, eine Passage in Triolen oder gar Sextolen die Tonleiter auf- und absteigend in gehörigem Verhältniss der Stärke durchzuführen, ohne jemals zu ermatten und ohne die verschiedenen Nuancen zu vernachlässigen, die so nothwendig sind, wenn die Coloratur Eindruck machen soll. Die vollkommene und glückliche Ausführung einer solchen Geläufigkeit tritt aus dem Gewöhnlichen heraus und macht denjenigen, der ihrer Herr ist, zum grossen Künstler. Keine Sängerin konnte hierin der Faustina gleichkommen, auch nur ihr nachahmen. Zu dieser eminenten Natur-Anlage besass sie noch die Kunst eines markigen Trillers, den sie häufig anwandte, ferner bei einer vollkommen reinen Intonation eine grosse Sicherheit im Aushalten und Tragen der Töne und eine Meisterschaft in Behandlung des Athems.

Bei diesen Vorzügen war es natürlich, dass sie auf allen Bühnen ausserordentlichen Beifall fand. Vor ihrer

*) Verehrteste Prima-Donnen unserer Bühnen, wie wird Ihnen zu Muthe, wenn Sie diese kleine Aufzählung der guten (und nothwendigen) Eigenschaften einer dramatischen Sängerin anhören? Erwägen Sie gefälligst einmal, was der alte treffliche Mancini an Ihnen gern ebenfalls loben möchte, wenn er Sie hören könnte! — Indess wir bilden uns zu viel ein, wenn wir glauben, Ihre Ruhe auch nur einige Augenblicke durch Mittheilung seiner Betrachtungen gestört zu haben; gegen solche Aufwallungen besitzen Sie ein unfehlbares Vorbeugungsmittel: Sie lesen nichts über Ihre Kunst!

*) Auch von dieser Aeusserung Mancini's, die häufig in seinem Tractat wiederkehrt, ist Vermerk zu nehmen. Die ältere italiänische Schule wusste sehr gut, was dramatischer Gesang war, ja, sie konnte sich auch den Concertgesang ohne Uebereinstimmung wenigstens mit der Mimik, mit dem Ausdruck des Auges und der Gesichtszüge, nicht als vollkommen denken. Dass wir auf unseren jetzigen Bühnen der italiänischen Opern in Paris und London (wahrscheinlich auch in Wien) und in Italien selbst Sänger und Sängerinnen finden, die an die Lampen vortreten und mit einigen hergebrachten Armbewegungen und Hüftenbiegungen ihren Part abgurgeln, ohne sich im Geringsten um die Handlung zu kümmern, ist wie so vieles Andere ein Beweis der Entartung der guten Schule, nicht aber ein Nationalfehler von Alters her.

Digitized by Google

Vermählung bezauberte sie die Engländer dermaassen, dass man sie durchaus in London fesseln wollte. Nach Italien zurückberufen, vermählte sie sich mit dem berühmten Hasse und ging mit ihm an den glänzenden Hof zu Dresden. Von da aus machte das Künstlerpaar noch viele Reisen zusammen, und jetzt (1777) lebt es in ehrenvoller Ruhe zu Venedig. (Hasse starb 1783 den 23. December. Faustina's Todesjahr ist unbekannt.)

Francesca Cuzzoni aus Parma, Schülerin von Franz Lanzi, war mit einer Engelsstimme begabt, deren Wohllaut und Klarheit sie zu einem Gesange von edelstem Stil zu benutzen verstand. Sie war ausgezeichnet im *Legato* und *Portamento*; letzteres war so vollendet, dass es, verbunden mit einer wunderbaren Gleichheit der Register, die Herzen nicht nur hinriss, sondern den Hörer auch mit staunender Verehrung für die Sängerin erfüllte. Diese Donna besass in der That alles, was für eine wahrhaft grosse Künstlerin erfordert wird: eine hinreichende Leichtigkeit in der Coloratur und die vollkommene Kunst, die Stimme zu schwellen, zu tragen, stärker werden und abnehmen zu lassen nach allen Graden des Ausdrucks hin. Beim Vortrag der Arie im *Cantabile* verschmähte sie nicht, die Melodie, jedoch ohne Beeinträchtigung des Ausdrucks und des Charakters, durch die feinsten und gewähltesten Verzierungen zu beleben; alle nur denkbaren Passaggien führte sie vortrefflich aus, bald gebunden und geschliffen, bald mit Trillern und Mordenten in schwungvoller Verbindung, bald *staccato*, bald gehalten und getragen, dann in ungebundenen auf- und absteigenden Läufern, dann wieder ein *Legato* von der Tiefe bis zur Höhe kühn emporschleudernd, und Alles mit erstaunenswerther Correctheit und Feinheit. Es gab keine Schwierigkeit, die sie nicht mit Leichtigkeit überwand, namentlich behandelte sie die Höhe mit unvergleichlicher Kunst. Dabei besass sie einen regen, schöpferischen Geist, der das Gewöhnliche und Allgemeine verschmähte und Neues im Vortrag und Ausdruck zu erfinden und mit richtiger Auswahl anzuwenden wusste, wodurch ihr Gesang einzig in seiner Art wurde. Sie vermählte sich bei ihrer ersten Anwesenheit in London mit dem berühmten Orgelspieler Sandoni aus Bologna, den man als einen Nebenbuhler Händel's auf der Orgel betrachtete.

Ausgezeichnet waren ferner (von 1740—1770) Anna Peruzzi aus Bologna, Thereso von Reuther aus Wien, Caterina Visconti aus Mailand (*la Viscontina*), Johanna Astrua aus Turin, lange Zeit die Zierde der italiänischen Oper Friedrich's II. in Berlin, Regina Valentini, in Neapel von deutschen Eltern geboren, eine vorzügliche dramatische Sängerin, Caterina Gabrielli aus Rom u. s. w. u. s. w.

Nachdem Mancini noch mehrere Sänger und Sängerinnen seiner Zeit mit Ehren erwähnt, kommt er auf die Klage über den Verfall der Kunst des Gesanges in Italien zu reden, die schon damals in Italien selbst und in Deutschland öfter ausgesprochen wurde. Er sagt — merkwürdig genug — darüber:

„Wenn diese Ansicht in Bezug auf die Schulen falsch ist, so muss man doch gestehen, dass sie in Hinsicht der Sänger nur allzu wahr ist, unter denen man fast keinen Einzigen findet, der als Nachfolger in die Stellen einrücken könnte, welche die älteren Künstler leer gelassen haben. Und dennoch ist kein Zweifel, dass es nicht an natürlichen Talenten und Eigenschaften bei dem jüngeren Geschlechte fehlt, um etwas Tüchtiges zu werden.

„Der Ursprung des Uebels — (nun folgen Betrachtungen, die eben so gut im Jahre 1859 als 1777 gemacht werden können!) — ist meiner Meinung nach auf den niedrigen Eigennutz zurückzuführen, von dem die Lehrer grösstentheils beherrscht zu sein scheinen. Sie kümmern sich nicht darum, die wahren Regeln der Kunst und die ihnen überlieferten Vorschriften zu lehren und die gehörige Aufmerksamkeit auf das verschiedene Talent ihrer Schüler zu richten, sondern ihr Trachten ist allein, sie so bald wie möglich in eine Laufbahn zu werfen, sie möglichst schnell auf die Bretter zu stellen, um von ihnen den vertragsmässigen Gewinn zu ziehen! So produciren denn die Schüler sich unreif, und häufig genug durch zufälligen und vorübergehenden Beifall hochmüthig gemacht, sagen sie den Gesangstudien Lebewohl und kommen in den Geheimnissen und Feinheiten der Kunst um keinen Schritt weiter. Wie kann man hoffen, eine grosse Anzahl von guten Sängern aus dem Unterrichte hervorgehen zu sehen, wenn die Schüler an die gierige Habsucht der Lehrer verkauft werden, die ihnen einige Jahre umsonst Unterricht geben, um mit reichlichen Zinsen von ihnen längeren Gewinn zu ziehen, und desshalb sich mehr um die Zahl als um die Fähigkeit ihrer Schüler kümmern? Wie ist es möglich, dass jemand, der die Regeln der Musik und des Gesanges im Fluge durchgemacht hat, die man sich nur durch lange Uebung aneignen kann, und der kaum so weit gebracht worden ist, eine Arie oder eine Motette nothdürftig zu trällern, ein guter Sänger werden kann? Auf solchem Wege ist der Untergang der besten Talente unvermeidlich.

„Ein anderer, schwer ins Gewicht fallender Nachtheil ist es, dass Viele es unternehmen, Gesanglehrer vorzustellen, ohne jemals die Kunst praktisch erlernt zu haben, ohne zu wissen, wie sie die Schüler stufenweise leiten müssen. Solche Herren glauben, ein Bisschen Violin- oder Clavierspiel reiche hin, um Gesanglehrer zu werden, und

[*]

Digitized by Google

da sie ihre Bemühung gegen weit niedrigeres Honorar anbieten, als es ein guter und gewissenhafter Lehrer thun kann, so finden sie Leute genug, die sich aus Liebe zur Sparsamkeit ihnen anvertrauen.

„Es ist eine wahre Entweihung der Kunst, wenn ein blosser und noch dazu schlechter Tastenschläger oder Saitenstreicher sich die Fähigkeit anmaasst, Lehrer des Gesanges zu sein, wovon er nicht einmal die ersten Elemente kennt. So Einer lässt seine Schüler aus vollem Halse schreien und verdirbt die schönsten Stimmen, weil er sie nicht zu bilden und zu biegen versteht. Daher rührt dann die Ungleichheit der Register, die Unreinheit, der Kehl-, Gaumen- und Nasen-Ton, weil diese Lehrer vom Schüler verlangen, mit der Stimme Alles so auszuführen, wie sie es auf der Violine, oder dem Claviere, oder dem Violoncell thun. . . .

„Die einzigen Schulen, in welche diese Ursachen eines sicheren Verfalls noch nicht eingedrungen, sind die Conservatorien von Neapel und von Venedig.

„Wenn zwar in jeder Kunst der Erfolg der Schüler zum Theil von dem Wissen der Lehrer und ihrer Unterrichtsgabe bedingt wird, so kann man doch behaupten, dass beim Gesange fast der ganze Erfolg vom Unterrichte abhängt. Wenn ein Maler, Bildhauer, Architekt, Componist auch gerade nicht zu den Hervorragendsten gehört, vielleicht auch die Gabe nicht besitzt, seine Kenntnisse seinen Schülern anregend mitzutheilen, so können diese doch an den Kunstwerken selbst und durch theoretische Schriften darüber sich zu tüchtigen Meistern heranbilden. Die Werke eines Rafael, Correggio, Tizian, da Vinci, Domenichino, Guido Reni sind da; der Apoll vom Belvedere, der Fechter, der Laokoon, eben so die prächtigen Dome und Paläste, dann die Partituren der Musiker — alle sind stumme, aber vortreffliche Lehrer der Künste.

„Nicht so in der Kunst des Gesanges; da gibt es keine Denkmäler und kann keine geben, weil der Sänger seine Methode, seinen Vortrag nicht verewigen kann. Hier ist also ohne Lehrer, ohne geschickten, auf Wissenschaft und auf praktische Erfahrung gegründeten Unterricht nichts auszurichten, und je günstiger die Natur einen Sänger berücksichtigt hat, desto nothwendiger wird das anhaltende Studium unter einem verständigen Lehrer, damit die schöne Stimme nicht verdorben und durch Fehler und schlechte Angewohnheiten wirkungslos gemacht werde."

Alexander Boëly, der letzte Organist in Frankreich.

Dass es bei uns in Deutschland noch eine Menge von Cantoren und Organisten gibt, die, oft mit gründlichstem Wissen begabt, nur für ihre Kirche und ihre engste Umgebung geistliche Musik schreiben und mit ihrem Geschmack ausschliesslich bei der Bewunderung der Meister des vorigen Jahrhunderts verweilen, ist eben keine Seltenheit. In Frankreich aber gehören dergleichen Exemplare, die aus der alten Schule wie unverwüstliche Trümmer in die Gegenwart herein ragen und wie feste Thürme von den Wogen der Erfolg- und Effect-Musik unseres Jahrhunderts ohne abzubröckeln bespült werden, zu den Figuren, die man für unmöglich hält.

Um so merkwürdiger war Alexander Peter Franz Boëly, der zu Paris im Anfange dieses Jahres gestorben ist und ganz und gar in jene Kategorie ernster, im Leben und in der Musik sitten- und gesinnungs-strenger Musiker gehörte, welche, mit ungewöhnlichem Talente begabt, die Früchte desselben fast nur für sich reifen lassen und für den speciellen Wirkungskreis, den ihnen Neigung und Verhältnisse angewiesen haben. Bei diesen Musikern ist das Wort: „Die Kunst um der Kunst willen üben" — eine Wahrheit, während es sonst häufig genug nur ein gleissendes Aushängeschild für eigennützige oder jedenfalls egoistische Bestrebungen ist.

Von dem Leben solcher Künstler ist wenig zu erzählen. Sie reisen nicht, sie besuchen keine Gesellschaften, die Salons wissen nichts von ihnen, sie sind zu einseitig und tüchtig, um sich in alle Sättel zu werfen und darauf so lange fest zu sitzen, bis ein Anderer sie aus dem Bügel hebt, sie sind zu vernünftig, um mit grossen Schicksalen oder weltschmerzlichen Gefühlen zu coquettiren, sie sind zu edel, um *à tout prix* auf Kosten Anderer Witz zu machen, zu verständig, um geistreich zu sein oder zu scheinen, zu wahr, um zu affectiren. Mein Gott, was kann solchen Menschen begegnen, das die vornehme Gesellschaft, in die sich die heutigen Künstler drängen, interessiren könnte?

Boëly war im Jahre 1785 geboren. Sein Vater war Musiker. Der Knabe lernte Clavier und Orgel spielen, studirte die Compositionslehre—bei wem? weiss kein Mensch —, wurde Organist an St. Gervais und nachher an St. Germain l'Auxerrois, schrieb viel für seine Orgel und seinen Kirchenchor, Alles im strengen Stil, wurde desswegen pensionirt, gab Clavierstunden und starb. Da haben sie ihn feierlich bestattet und Reden an seinem Grabe gehalten. Das ist seine Biographie.

Einer der Redner, d'Ortigue, ein tüchtiger Musikgelehrter, hat unter Anderem von ihm gesagt: „Er war der Künstler der alten Zeit, der Mann der Vergangenheit, und dieser Titel ist trotz des Ausschliesslichen, das er in sich fasst, ein wohlberechtigter Ehrenname für den Dahingeschiedenen. Tief durchdrungen von der Bewunderung der alten Meister Johann Sebastian und Philipp Emanuel

Digitized by Google

Bach, Händel, Couperin, Scarlatti, Haydn, Mozart, gab Boëly nur in so weit etwas auf seine Compositionen, als sie ihm wirklich aus jener reinen Quelle der classischen Musik zu fliessen schienen; alle tragen den Stempel eines Charakters, dem der Beifall der Menge gleichgültig ist, des Strebens nach einem Ideal, das er sich in der Stille seines Arbeitszimmers durch selbstständiges Nachdenken, ganz und gar unabhängig von den Fortschritten und Neuerungen der zeitgenössischen Musik, gebildet hatte. Die wunderbare Umgestaltung der Tonkunst durch Geister wie Beethoven und Weber ging an ihm spurlos vorüber, oder vielmehr, er erfuhr gar nichts von ihr, er kannte sie gar nicht, wollte sie vielleicht auch nicht kennen lernen.

„Aber welch eine Kraft der Ueberzeugung gab ihm diese Vereinzelung auf seinem Standpunkte! Mit starker Hand hielt er die Fahne der classischen Traditionen des Orgelspiels aufrecht. Aber nicht das allein: er litt für seine Ueberzeugung, er wurde lieber ein Opfer derselben, als abtrünnig von ihr. In seinem sechszigsten Jahre, rüstig und gesund an Leib und Geist, wurde er genöthigt, das Amt eines Organisten an einer der ältesten Kirchengemeinden von Paris niederzulegen, um jüngeren Spielern Platz zu machen, deren leichtfertige Improvisationen mehr dem weltlichen, die Kirche entweihenden, die Kunst herabwürdigenden Stil und Geschmack gemäss waren, der in unsere Kirchen eingedrungen ist. Er ging, lächelte, mochte vielleicht denken: „Herr, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie thun!“ — beklagte sich aber nirgends, sondern sagte nur mit jener Art von Ironie, welche die Gutmüthigkeit nur noch liebenswürdiger macht: „Mein Geschmack steht nicht mehr auf der Höhe des Jahrhunderts, und ich bin etwas zu alt, um ihn noch zu ändern.“

So streng wie sein musicalischer Glaube war auch seine religiöse Ueberzeugung und sein Lebenswandel. Er starb, vierundsiebenzig Jahre alt, nach Erfüllung aller seiner Pflichten als katholischer Christ. Mit ihm ist vielleicht der letzte classische Organist in Frankreich gestorben; denn auch die besten unter den gegenwärtigen Orgelspielern dieses Landes, selbst wenn sie noch classische Studien gemacht haben, wagen es nicht, sie öffentlich anzuwenden, fröhnen lieber dem Geschmack des Pöbels und haben weder religiöse noch musicalische Scheu vor der Versündigung am Würdigen und Schönen.

Beurtheilungen.

Bernhard Brähmig, Kirchen- und Haus-Choralbuch mit Texten, für Andachtsübungen, so wie auch für den unterrichtlichen Gebrauch, vierstimmig für Orgel oder Pianoforte. Nebst einem Anhange, enthaltend: I. Eine Anzahl einfacher und kurzer Tonsätze in vierzehn verschiedenen Tonarten als Choral-Einleitungen. II. Eine Auswahl leichter, besonders für geringspannende Hände angehender Choralspieler dreistimmig bearbeiteter Choräle. Erfurt und Leipzig, Verlag von G. W. Körner. Gr. 8. Preis 1 Thlr. 15 Sgr. (bei 12 Exemplaren auf einmal 1 Thlr. und ein Frei-Exemplar!).

Die thätige Verlagshandlung liefert hier ein Choralbuch, das endlich einmal beides zusammenfasst, was eine vollständige Erbauung durch das deutsche Kirchenlied bedingt: die Poesie und die Musik. Die meisten, ja, so viel wir wissen, alle bisherigen Choralbücher berücksichtigen nur die letztere, und wer den Text nicht auswendig weiss, muss erst wieder ein beliebiges Kirchen-Gesangbuch zu Hülfe nehmen, um den ganzen Inhalt des Chorals, der ja doch aus dem Gedicht und dessen Melodie besteht, in sich aufzunehmen. Hier haben wir nun das vollständige Kirchenlied, und das ist zunächst der grösste Vorzug dieses Buches; dadurch ist es, abgesehen von seiner Brauchbarkeit für den Organisten in der Kirche, erst ein wirkliches Haus-Choralbuch geworden, das wir — da auch die harmonische Bearbeitung und die ganze äussere Einrichtung, so wie Noten- und Schriftdruck und Papier sehr lobenswerth und zweckmässig sind — zur Erbauung in Familien, Schulen und Erziehungs-Anstalten und überhaupt jedem Freunde und Verehrer des deutschen Kirchenliedes nicht angelegentlich genug empfehlen können.

Der Text der ersten Strophe steht unter den Noten, und zwar nicht zwischen den Linien-Systemen des Discants und des Basses, sondern unter dem Bass, was der Deutlichkeit und dem Unterlegen desselben unter die beiden Oberstimmen keinen Eintrag thut, wohl aber die harmonische Uebersicht und das Lesen der Noten, die auf diese Weise einander näher gerückt sind, erleichtert. Die folgenden Strophen des Liedes sind unmittelbar nach dem Choral abgedruckt, und die Form ist stets so eingetheilt, dass man diese übrigen Strophen auf derselben Seite hat, auf welcher die Choral-Melodie steht. Der Text ist der möglichst treue Urtext und bei der grossen Mehrzahl der Lieder, namentlich der bekanntesten Kernlieder der evangelischen Kirche, vollständig.

Die musicalische Arbeit bei der Herausgabe dieses Choralbuches ist in sehr gute Hände gekommen. Herr B. Brähmig, der sich uns durch Compositionen im strengen Stil als ein tüchtiger Contrapunktist bereits früher empfohlen hat, gibt die Choräle mit Recht (schon der praktischen Brauchbarkeit wegen) mit Bevorzugung der accentuirend rhythmischen Form, einige jedoch auch „in ihrem ur-

Digitized by Google

sprünglichen Rhythmus.“ Der harmonische Satz ist für Orgel und Pianoforte anwendbar.

In Bezug auf den Unterricht im Choralspiel, welches einen wichtigen, aber leider meist vernachlässigten Theil des Clavier-Unterrichts ausmacht, ist bei etwa einem Dutzend der leichteren vierstimmigen Choräle der Fingersatz bezeichnet. Sehr willkommen werden in dieser Hinsicht die dreistimmigen Choräle im Anhang sein (es sind deren sechszehn), bei denen durchweg die Applicatur bezeichnet ist. Durch diese Zugabe hat sich Herr Brähmig vorzugsweise im Vergleich zu anderen Choralbüchern ein Verdienst um die allgemeinere Einführung dieses Bildungsmittels bei dem Clavier-Unterricht erworben.

Auch die Auswahl ist zu billigen; das Buch enthält 276 Choräle, unter denen wir keines von den Kernliedern der evangelischen Kirche vermisst haben.

F. A. Gevaert, Méthode pour l'enseignement du Plain-Chant et la manière de l'accompagner, suivie de nombreux exemples. Gand, chez Gevaert, éditeur de musique etc. Gr. 8. (86 S. Preis 5 Francs.)

Der Verfasser, ein rühmlichst bekannter belgischer Componist, der in Paris lebt, hat durch diese Schrift hauptsächlich eine Anleitung zur Begleitung des katholischen Choralgesanges (*Cantus planus, plain chant,* nicht *plein,* wie oft fälschlich geschrieben wird) mit der Orgel gegeben und dieselbe durch zahlreiche Beispiele in den acht Kirchentönen erläutert. Der Zweck und das besondere Verdienst dieser Arbeit ist die Durchführung des Princips, fast ausschliesslich den Dreiklang ohne Umkehrung zur Begleitung zu gebrauchen, „als die einzige harmonische Zuthat, die geeignet sei, den kirchlichen Melodieen ihren einfach ruhigen Charakter zu bewahren, der nichts mit den dissonirenden Reizmitteln der neuern Musik zu thun haben kann“. Der Verf. hofft dadurch die Begleitungs- und Schreibweise der Josquin Desprez, Lassus, Palestrina, Willaert u. s. w. wieder herzustellen; ungewöhnliche, etwas schroffe Accordfolgen, verdeckte Octaven und Quinten, die sich bei diesem System nicht wohl vermeiden lassen, entschuldigt er mit der Tradition. — Das Büchlein verdient die Aufmerksamkeit aller derer, die sich für die Reinhaltung des katholischen Kirchengesanges von Modernitäten interessiren.

Petrus Baur, Hymnus quinque Antiphonae in honorem B. M. V. 4 aut 5 vocibus cantandae. (Lithogr. Anst. v. Ed. Wedler in Aachen.) Pr. 1 Thlr.

Herr P. Baur, Gesanglehrer am Gymnasium zu Aachen, gibt hier in einem hübsch ausgestatteten Hefte (42 S. 8.) recht schön harmonisirte Antiphonien im Charakter des alten Stils; die vierstimmigen zum Theil für Sopran, zwei Alte und Bass, zum Theil für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Am bedeutendsten ist das *Salve Regina*, der *Cantus choralis* aus der Klosterkirche zu Maria Einsiedeln, fünfstimmig in *E-moll*. — Der Ertrag ist für den Baufonds einer Kirche (*sub invocatione B. M. V. immaculate conceptae aedificandae*) in Aachen bestimmt.

Bern. Ant. Pothast, Missa Lauda Sion Salvatorem! Quatuor vocum. Op. 6. (Lithogr. Anst. von Ed. Wedler in Aachen.)

B. A. Pothast, Te Deum laudamus. Mis en musique pour 4 voix d'hommes, dédié à l'Episcopat des Pays-Bas. Op. 2. Ninègue, chez Pothast, C., Libraire. 2 Thlr. 17½ Sgr.

Der Componist ist Priester und Professor in Rolduc. Die *Missa* ist vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass geschrieben und in Partitur gedruckt, die zugleich als Orgelstimme dient (8 S. gr. 8.). Der Stil ist einfach und ansprechend, nur in getragenen Accorden ohne figurirten Gesang. Mehr Ansprüche macht das *Te Deum*. Es besteht aus sechs Nummern mit Orgelbegleitung (Partitur 33 S. gr. Fol.), welche jedoch nur selten selbstständig auftritt, sonst meist mit den Singstimmen geht. Zweckmässige Zwischenspiele zwischen den einzelnen Nummern sind dem Organisten überlassen. Die vier Männerstimmen sind die gewöhnlichen, zwei Tenöre und zwei Bässe; nur in Nr. 3 tritt ein Solo-Sopran in dem *Te ergo quaesumus* zu dem Männerchor, ein recht artiger Gedanke und zugleich gut ausgeführt; der Satz hat nur wenige Tacte, geht nicht hoch und kann auch von einer Knabenstimme gesungen werden. Das Werk gibt im Ganzen ein erfreuliches Zeugniss von der Befähigung und den gründlichen musicalischen Studien des Componisten, der zu denjenigen Geistlichen gehört, die noch von thätiger Liebe zur Tonkunst, als der ältesten und treuesten Dienerin des Gottesdienstes, durchdrungen sind.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aachen, 29. August. Selten hat unser grosser Cursaal eine so zahlreiche und glänzende Versammlung vereinigt gesehen, als am Abende des 25. August in dem ersten Benefis-Concerte des städtischen Musik-Directors Herrn Wüllner. Der lebhafte Applaus, der ihn bei seinem Auftreten empfing, mochte ihm bezeugen, dass das aachener Publicum seine erfolgreiche Wirksamkeit unter uns durch warme und innige Hochschätzung zu erkennen weiss. Herr Wüllner trug Beethoven's *Es-dur*-Concert, ferner ein Scherzo, Intermezzo und Barcarole von seiner Composition und eine Polonaise von Chopin vor. In dem Beethoven'schen Concerte bewährte er sich durch Auffassung des grossartigen Charakters dieser Composition, durch Eingehen in den Schwung der Gedanken und durch vortreffliche Technik als einen classischen, gediegenen Clavierspieler und erregte einen aussergewöhnlichen Enthusiasmus. Auch das Orchester zeichnete sich durch vorzügliche Begleitung unter Leitung des Concert-

Digitized by Google

meisters Herrn F. Wenigmann rühmlich aus. Frau Henriette Wickop sang zwei Lieder mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell (Herr Joh. Wenigmann), deren schöner Vortrag nicht wenig zu dem Kunstgenusse des Abends beitrug. Das Concert wurde mit einer Concert-Ouverture in *D-dur* von Wüllner eröffnet, welche einen sehr günstigen Eindruck machte, und mit „Erlkönigs Tochter" von Niels Gade beschlossen, einem Werk, das durch einige Längen allerdings etwas monoton wird, allein doch durch den wohlgetroffenen lyrischen Ton, durch Charakteristik einzelner Scenen und durch die Contraste des Diabolischen und des schmeichelnd Verführerischen eine der beachtenswerthesten Compositionen Gade's sein dürfte.

In der Oper ist Frau Haase-Capitaine als Valentine, Donna Anna, Gräfin in Figaro's Hochzeit u. s. w. Gegenstand dauernder und durch ihren dramatischen Gesang wohlverdienter Ovationen. Sie wird von unserer Soubrette, Fräul. Frey, und dem Baritonisten Herrn Meyer trefflich unterstützt. N.

** **Barmen.** Am 18. August hat eine in unserem Wupperthale noch ganz neue Art von musicalischer Aufführung in der Kirche zu Unterbarmen Statt gehabt. Die Veranlassung dazu bot das im vorigen Sommer vollendete grossartige Orgelwerk von 53 Stimmen, welches die Herren A. Ibach Söhne in der genannten Kirche aufgestellt haben. Da dieses Werk, wenn wir nicht irren, das grossartigste in der Rheinprovinz und Westfalen und besonders gelungen ist, so beschloss das Presbyterium, den in der so genannten Festwoche (Missionsfest, Tractatfest, Prediger-Conferenz u. s. w.) herbeieilenden Fremden aus Deutschland, der Schweiz, Frankreich, England und Holland den unerwarteten Kunstgenuss eines vollendeten Orgelspiels durch Herrn J. A. van Eyken, verbunden mit Gesang-Vorträgen der beiden Sing-Vereine von Elberfeld und Barmen unter Leitung des Herrn Musik-Directors Schornstein, zu bieten. Das Programm bestand aus acht Nummern, nämlich vier Orgel-Vorträgen (J. S. Bach, Toccata in *F-dur* — Choral-Vorspiel „Schmücke dich"; Beethoven, Andante aus der V. Sinfonie; van Eyken, Phantasie über „Ein' feste Burg") und vier Chören (J. Haydn, „Die Himmel erzählen"; Mendelssohn, „Wie lieblich sind die Boten" aus Paulus; Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'", ebendaher, und Händel's Hallelujah). Die Aufführung war bis zum letzten Augenblicke von der grössten Aufmerksamkeit der zahllos herbeigeeilten Zuhörer begleitet. Wir hatten befürchtet, es würde sich ein Missverhältniss in der Stärke des Tones zwischen Chor und Orgel herausstellen; der Chor wurde aber von der Orgel, die zum Gesange mit passender Registrirung und ohne Mixturen gespielt wurde, nicht übertönt, wohl aber in wohlthuender Weise gehalten und getragen. Zu verwundern war es, wie die Orgel bei der hohen Temperatur, die sich von Minute zu Minute steigerte, bis zum letzten Augenblicke in reiner Stimmung verblieb. — Da diese erste kirchliche Aufführung einen entschieden günstigen Eindruck hervorgerufen, so zweifeln wir nicht daran, dass dem schon vielfach geäusserten Wunsche nach öfterer Veranstaltung solcher Aufführungen entsprochen werden wird.

Am 26. August ist Herr Anton Krause von Leipzig zum Musik-Director für Barmen von den vereinigten hiesigen musicalischen Instituten gewählt worden.

Gesangfest in Trarbach. Die Kölnische Zeitung berichtet in Nr. 242, dass Herr Musik-Director Gustav Flügel (gegenwärtig in Stettin) und Herr Lehrer Peta aus Dierdorf das diesjährige mittelrheinische evangelische Lehrer-Gesangfest am 15. September in Trarbach an der Mosel gemeinschaftlich leiten werden.

Aus Neuwied wird uns folgende Adresse des Flügel'schen Gesang-Vereins an Gustav Flügel mitgetheilt:

„Geehrtester Herr Director! Der Gesang-Verein, den Sie ins Leben gerufen und im Kampfe gegen so mancherlei Schwierigkeiten und Hindernisse unverdrossen mit so viel Liebe, Eifer und Treue gepflegt und ausgebildet, hat zwar, als Sie das letzte Mal in seiner Mitte weilten, bereits durch seinen Vorstand Ihnen seine Gefühle des Bedauerns über Ihr Scheiden zu erkennen gegeben; aber es ist ihm eine angenehme und unerlässliche Pflicht, sie auch noch schriftlich zu wiederholen, mit der Versicherung, dass Sie bei uns, wie bei allen hiesigen Kennern und aufrichtigen Verehrern tüchtiger Musik und insbesondere der classischen Werke alter Meister stets in anerkennender, dankbarer Erinnerung stehen werden. Auch hegen wir der freudigen Hoffnung, dass der Verein, der Ihren Namen trägt, mit dem Geiste, der ihn unter Ihrer Leitung beseelte, fortleben und seines Namens würdig bleiben möge. — Wie ungern wir Sie, verehrter Herr Director, scheiden sahen, so können wir doch Ihnen nur Glück wünschen zu der wohlverdienten Verbesserung Ihrer Lage. Der Herr, der nach Seinen unerforschlichen Rathschlüssen hienieden einem Jeden seine Stelle anweis't, schenke in Ihrer jetzigen Ihnen und den werthen Ihrigen reichen Segen und lasse Sie die Gabe der Tonkunst stets vor Allem zu Seiner Ehre anwenden, in dem Geiste, in welchem Sie die Worte Friedrich Ofer's in Töne gesetzt, die wir in der achten unserer schönen Vespern unter Ihrer Leitung gesungen haben. Herzlichen Gruss von allen Vereinsgliedern.

„Neuwied, im Juli 1859.

„Der Flügel'sche Gesang-Verein."
(Folgen die Unterschriften.)

Würzburg, 28. Juli. Gestern wurde vom hiesigen Musik-Institute unter Leitung des Herrn Georg Bratsch, dem Nachfolger des Professors Fröhlich, Spohr's Oratorium „Die letzten Dinge" aufgeführt. In einer Zeit, wo der Musikgeschmack fast ganz verdorben ist und einzelne unberufene und unbescheidene Schreier dem Publicum das Verworrene als genial, das Gedankenlose als tiefgedacht, das Schwierige für gelehrt aufzwingen wollen, ist es sehr lobenswerth und erfreulich, wenn sich Dirigenten, denen musicalische Mittel zu Gebote stehen, die Mühe geben, ein gediegenes, edel gedachtes und meisterhaft instrumentirtes Werk, wie Spohr's Oratorium „Die letzten Dinge", einzustudiren und das Publicum damit bekannt zu machen. Herr Bratsch, der Dirigent des hiesigen königlichen Musik-Instituts, hatte gehört, dass der greise Meister Ludwig Spohr im Juli Würzburg besuchen wolle, und beeilte sich, ein Werk einzustudiren, welches keinesfalls zu den leichteren in dieser Gattung gehört. Das Werk ist in der musicalischen Welt bekannt und eine Kritik überflüssig; denn es hat alle Eigenschaften Spohr'scher Tondichtungen und zeichnet sich besonders durch Zartheit und Reinheit aus. Die Aufführung von Seiten des Orchesters und Chor-Personals war sehr gut, die Solisten minder zu rühmen; doch können wir dies dem Dirigenten nicht zum Vorwurf machen, er führte das Werk mit Schülern des königlichen Instituts auf, und das hat eben jetzt unter den Solisten weder schöne Stimmen noch Gesangs-Talente, die über das Mittelmässige gehen. Der akademische Saal war dem Componisten zu Ehren sehr geschmackvoll decorirt, und ein eben so elegantes als zahlreiches Publicum hatte sich eingefunden. Der Meister wurde am Anfange mit lebhaftem Applaus von Seiten des Publicums und von einer Schülerin des Instituts mit einem Prologe begrüsst. Am Schlusse wurde wieder sehr applaudirt und ihm ein Kranz überreicht. Spohr war sehr bewegt, und da er hier nur Schüler erwartet hatte, mit der Ausführung sehr zufrieden. Im Orchester wirkten auch die Lehrer des Instituts mit, von denen fast jeder ein Meister auf seinem Instrumente ist.

Dresden. Am 6. August ist endlich der vielbesprochene, mit Spannung erwartete „Lohengrin" in Scene gegangen. Es ist dies fast ausschliesslich Herrn Tichatschek's Verdienst; derselbe hatte es in seinem neu abgeschlossenen Contracte zur förmlichen Bedingung gemacht, dass „Lohengrin" hier zur Aufführung gelange; er hatte zu

Digitized by Google

diesem Zwecke im vorigen Jahre längere Zeit mit Wagner zusammen gelebt und soll die ganze Inscenirung geleitet haben. Der Erfolg der Wagner'schen Oper war am ersten Abende im Allgemeinen ein sehr günstiger. Die Partie des Lohengrin darf zu den vorzüglichsten Leistungen Tichatschek's gezählt werden. Ihm würdig zur Seite steht Herr Mitterwurzer, welcher den Telramund meisterhaft durchführte. Frau Bürde-Ney und Frau Krebs-Michalesi scheinen die Elsa und Ortrud mit besonderer Liebe studirt zu haben; sowohl in dramatischer wie in musicalischer Hinsicht reihen sich diese Partieen den schönsten an, welche uns von den Künstlerinnen in den letzten Jahren vorgeführt wurden. Die Herren Freny und Eichberger genügten wohl als Kaiser und Heerrufer, konnten aber nicht die gleiche Höhe mit den vier Haupt-Darstellern erreichen. Das Orchester zeigte seine bekannte Tüchtigkeit, und der Chor bewährte Kraft, Sicherheit und Präcision. (Wiener Recensionen.)

Aus Amsterdam vernehmen wir, dass eine deutsche Oper dort begründet werden solle und dass der König die Unternehmung mit einer Subvention von 10,000 Fl., die Stadt mit 9000 Fl. jährlich unterstützen werde. Das wäre sehr erfreulich, zumal da dergleichen Unterstützungen bis jetzt, so viel uns bekannt, nur der französischen Oper im Haag zu Theil wurden.

Paris. In der Kirche Notre-Dame fand vor Kurzem eine merkwürdige und grossartige Aufführung eines *Te Deum* Statt; das Werk ist betitelt: *Te Deum impérial et militaire*, der Kaiser hat dessen Widmung auf Empfehlung des Kriegs-Ministers (Ist der Herr Marschall so musicalisch?) angenommen. Componist desselben ist Herr Saint-d'Arod, Honorar-Capellmeister des Königs von Sardinien. Er war selbst in Paris anwesend und leitete die Proben und die Ausführung. Es ist für Männerstimmen und Harmoniemusik geschrieben; der Chor bestand aus einer Auswahl der hiesigen Männergesang-Vereine unter der Direction von Delaporte; das Orchester bildete das treffliche Musikcorps der *Garde de Paris* unter Herrn Paulus, verstärkt durch eine ganze Phalanx von Contrabässen und durch die Orgel. Der Eindruck der Massen war gross; der musicalische Werth der Composition dürfte geringer anzuschlagen sein.

Eine neue prächtige Orgel aus der Werkstatt der Herren Merklin & Schütze, für die Kathedrale von Viviers im Auftrage der Regierung gebaut, wurde im Etablissement der Erbauer bei der Prüfung und Abnahme allgemein bewundert.

Die neue Einrichtung der *Concerts Musard* in den *Champs Elysées* — prächtiger Garten mit ungeheurem Kiosk für ein Orchester von 70—80 Personen — zieht alle Welt an. Ausgezeichnete Solisten, z. B. Legendre auf dem Piston, Demersmann auf der Flöte, wechseln mit dem vollen Orchester ab, welches theils Tänze, theils Musik ernster Gattung, namentlich Ouverturen, auch Sinfoniesätze, mit grosser Präcision ausführt. Unter den Tänzen macht besonders Arthur Kalkbrenner's Galop „Der Express-Train" Furore.

Roger hat erst in voriger Woche das Bett wieder verlassen können.

Eine Organistin. In Stockholm ist vor Kurzem folgende interessante Thatsache vorgekommen: Eine tüchtige Orgelspielerin, Namens Elfrieda Andrén, hatte sich dem Organisten-Examen bei der musicalischen Akademie unterzogen und ein rühmliches Zeugniss über ihre Kenntnisse erhalten. Sie wandte sich hierauf an die Regierung mit der Bitte, sich um einen Organisten-Posten bewerben zu dürfen, und verpflichtete sich für den Fall, wenn da, wo ihre Bewerbung Statt fände, die Organistenstelle mit den Functionen eines Glöckners verbunden wäre, aus ihren eigenen Mitteln einen von dem Geistlichen und der Gemeinde approbirten Glöckner zu besolden, wie es Schullehrer und Geistliche in gleichen Lagen zu thun pflegen. Die Regierung übergab das Gesuch dem Erzbischofe, der demselben aber hauptsächlich aus dem Grunde die Genehmigung versagte, weil darin eine Abweichung von der jetzt im Reiche geltenden Ordnung liegen würde, welche ausdrücklich bestimmt, dass Aemter und Bedienungen von Männern bekleidet werden sollen, welche in das Alter der Mündigkeit eingetreten sind. In Folge dessen hat jetzt auch die Regierung die Bittstellerin abschlägig beschieden.

Ankündigungen.

Neue Musicalien
im Verlage
von FRITZ SCHUBERTH in Hamburg.

Abt, Franz, Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 168. 20 Sgr.
(1. Alles für Dich. 2. Hörst Du am Abend. 3. Immer bei Dir. 4. Vöglein, Du möcht' ich sein.)

Asher, J., L'Opéra au Piano. Bouquet de Mélodies (Fantaisies).
Nr. 1. Verdi, Troubadour. 18 Sgr.
„ 2. Weber, Freischütz. 18 Sgr.
(Wird fortgesetzt)

Böhme, Joh. M., 120 Volkslieder ohne Worte für Pfte. 10 Hefte:
Heft I. Jugendlieder. 10 Sgr.
„ II. Alpenklänge. 15 Sgr.
„ III. Donauklänge. 15 Sgr.
„ IV. Rheinklänge. 10 Sgr.
„ V. Süddeutsche Weisen. 10 Sgr.
(Heft 6 bis 10 folgen rasch.)

Brunner, C. T., Rondo über das Schweizerlied von Nina Eschborn: „Bin i net a lust'ger Schweizerbue", für Pfte. Op. 357. 12½ Sgr.

Cobelli, Barth, Du liebliche Jägerbraut, für Alt oder Bariton mit Pianoforte. 5 Sgr.

Hasert, R., Du bist wie eine Blume, für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Pianoforte. 5 Sgr.

Jansen, F. G., Nocturne pour Piano. Op. 18. 15 Sgr.

Krug, D., Fleurs mélodiques d'Opéras favoris. 12 Morceaux mignons et instructifs pour Piano. Op. 114. Nr. 1 bis 12 à ⅓ Thlr. 4 Thlr.
Nr. 1. Verdi, La Traviata. Nr. 2. Meyerbeer, Les Huguenots. Nr. 3. Meyerbeer, Robert le Diable. Nr. 4. Flotow, Martha. Nr. 5. Rossini, Barbier de Seville. Nr. 6. Wagner, Tannhäuser. Nr. 7. Verdi, Nabucodonosor. Nr. 8. Donizetti, Lucia di Lammermoor. Nr. 9. Bellini, Norma. Nr. 10. Verdi, Troubadour. Nr. 11. Weber, Freischütz. Nr. 12. Mozart, Don Juan.

Kummer, Gasp., La Galante. Morceau de Salon pour Piano. Op. 135. 15 Sgr.

Rudolphy, H., Fleurette. Mazourka graciosa pour Pianof. Op. 2. 2me. Edition. 15 Sgr.

Stenglin, Victor v., Une fleur simple. Ein Feldblumel. Clavierstück. Op. 59. 12½ Sgr.

Wiekede, F. v., Von Deinen Lippen, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 5 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 37. **KÖLN, 10. September 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die Musik, vom Standpunkte der Moral und Religion betrachtet. — Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik — Aus Baden (Concert unter Direction von Hector Berlioz). Von S. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Breslau, Uebersicht der Opern-Vorstellungen im Theaterjahre 1858—1859 — Fräul. Veith — Frau Günther — München, Theater-Intendanz, Fräul. Stöger — Wien, Kirchenmusik, Italiänische Oper, Herr Ander, Hans Heiling — Paris — London — Deutsche Tonhalle).

Die Musik, vom Standpunkte der Moral und Religion betrachtet.

Vor einigen Wochen erhielt Fétis in Brüssel ein Buch mit folgender Zuschrift der Verfasserin:

„Ihre Artikel in der *Gazette musicale*, mein Herr, haben mich veranlasst, über den musicalischen Rhythmus nachzudenken. Ihre Definitionen haben mir dabei zum Ausgangspunkte gedient, allein ich bin, wie Sie sehen werden, nicht zu denselben Schlussfolgen gelangt; ich habe mir meine Ansicht als katholische Christin gebildet und glaube in der Wahrheit zu sein."

Fétis stutzte nicht wenig. Er sollte aus Mangel an Glauben in seinen Betrachtungen über den Rhythmus in der Musik auf falsche Wege gerathen sein? Man kann sich denken, dass er auf die Beweisführung neugierig war. Er las das Büchlein von Anfang bis Ende durch, und, wie er selbst gesteht, trotz der Gewissensangst, in welche ihn die Dame versetzt hatte, mit vielem Vergnügen; denn er fand darin Talent, nicht gewöhnliche Gedanken, eine seltene Bekanntschaft mit der Kunst und eine anziehende Darstellung. Das Buch führt den Titel: *La Musique au point de vue moral et religieux. Par Madame Marie Gjertz. Paris, 1859.* (86 S. in 8.)

Der Anfang, sehr originel in seiner Art, zeigt von vorn herein den Standpunkt, auf welchen sich die geistreiche und glaubensstrenge Dame stellt. Die Ueberschrift des ersten Abschnittes lautet: „Einleitung; von einer Wirthschafterin. Lieber Leser, hast du jemals ein Zimmer gekehrt?" — Was hat der Kehrbesen mit der Musik zu schaffen? Man höre.

„Von meiner Kindheit an", sagt Madame Gjertz, „habe ich bei der Musik dasselbe unbehagliche Gefühl gehabt, das man empfindet, wenn man des Morgens in ein noch nicht in Ordnung gebrachtes Zimmer tritt. Als ich anfing, zu prüfen und nachzudenken, das heisst, als ich durch Gottes Gnade Katholikin geworden, begriff ich, woher dieses Gefühl komme; einzig und allein daher, dass man in der Musik niemals den Staub abwischt. Wie sollte man auch darauf kommen, es zu thun, da man darüber einig ist, dass kein Staub darauf liegt? Für die Einen ist die Musik zu einfältig, um Hehlerin des Bösen zu sein, für die Anderen ist sie zu edel dazu. Sie befindet sich also, der allgemeinen Uebereinstimmung nach, ausser dem gemeinsamen Gesetze, nach welchem jedes Werk den Stempel seines Urhebers trägt; der Mensch ist aber ein Gemisch von Gutem und Bösem, von Grösse und Erbärmlichkeit.

„Da man einmal das Böse von der Musik ausgeschlossen hatte, so war der Irrthum, dass alle Regungen, die sie hervorruft, gut, rein und unschuldig seien, eine natürliche Folge jener Annahme. So hat es denn diese glückselige Kunst dahin gebracht, sich in dem Herzen des Menschen ein kleines Zimmer zurecht zu machen, in das kein prüfendes Auge und kein fegender Besen kommt.

„Ein ungefegtes Zimmer: man begreift, dass mir das jenes unheimliche Gefühl verursachte, von dem ich sprach.

„Einmal darüber mit mir einig, sann ich darauf, wie ich es anfangen sollte, dieses Zimmer zu kehren und rein zu machen; wo ich einen Besen hernehmen sollte, der weich und doch fest genug wäre, um damit alle Ecken und Winkel auszufegen; vor Allem, wie ich das volle Tageslicht hineinbringen könnte, damit alle Welt einsehe, wie nothwendig es sei, dass es gründlich abgestäubt und gelüftet werde.

„Da fiel mir die Arbeit eines berühmten Musikgelehrten über den Rhythmus in die Hände. Das war ein Lichtblick, und zwar von demjenigen Lichte, dessen ich gerade bedurfte, um das arme Kämmerchen hell zu machen und den Besen darin gebrauchen zu können. Ich sah ein, dass man die Bedeutung der rhythmischen Formen ergründen und darin das Gute und das Böse erkennen müsse, um vermittels dieser Erkenntniss zu zeigen, wie gefährlich

Digitized by Google

jenes neutrale Gebiet ist, auf welchem Weiss und Schwarz, Gutes und Böses, Gott und Teufel durch einander gehen und zur Einheit werden!

„Den Rhythmus erklären — das ist das Licht; eine Gewissensprüfung mit der Musik vornehmen — das ist der Besen." — —

Weiterhin drückt sich die Verfasserin deutlicher über ihre kunstrichterlichen moralisch-ästhetischen Grundsätze aus.

„Wenn der Tonkünstler", sagt sie, „von der Liebe zu Gott und dem Streben zum Guten beseelt ist, so wird der Rhythmus in seiner Musik eine reine Form sein, welche in Herz und Blut des Zuhörers einen Samen guter Gedanken streut. Hat aber der Componist weder Glauben noch Liebe zu Gott, was wird dann seine Phantasie für Regungen erzeugen? Die neuere Musik, dieser faulende Leichnam, gibt die Antwort auf diese Frage; seine Ausdünstungen sind eben so mörderisch für die Seele, wie die Pest für den Leib! Man täusche sich nicht! Der Klang hat die Eigenschaft, das zu verdecken und zu verhüllen, was Niemand ohne diese Verhüllung dulden würde; aber er hat nicht die Macht, das Böse zu bannen; das Böse wird durch ihn im Gegentheil nur noch furchtbarer, gleich jenem feinen Gifte, welches nach und nach das Leben zerstört und an natürlichen Tod glauben lässt. (S. 4 und 5.)

„Haydn's Sonaten zeigen uns die reine und einfältige Seele des Christen, der stets an den lieben Gott geglaubt und ihn geliebt hat, ohne jemals an Zweifel oder Vernünftelei mehr zu denken, als ein kleines Kind an die Prüfung der Worte seiner Mutter denkt. Mozart offenbart uns durch das Gefühl von Melancholie, das fast alle seine Werke durchdringt, den Zustand einer Seele, die etwas Anderes wünscht, als was ihr zu wünschen erlaubt ist, aber in welcher der noch lebendige Glaube die Entsagung erzeugt. Sie gehorcht aus Pflichtgefühl, sie gehorcht nicht mehr aus Liebe. So bleibt sie denn auch traurig in ihrem Gehorsam.

„Da Haydn den einfältigen Glauben des Kindes, Mozart die unvollkommene Liebe, die durch das Opfer leidet, wiedergegeben hatte, so schien Beethoven's Aufgabe zu sein, die vollkommene Liebe zu schildern, welche gegen Alles ankämpft, Alles überwindet und ihr Glück nur in dem Opfer von Allem findet. Die Natur seines Genie's, eine Fülle von Begeisterung und ein natürlicher Aufschwung zum Erhabenen hatten ihn zur Lösung dieser schönen Aufgabe gleichsam vorherbestimmt. Aber Beethoven hat eine falsche Bahn eingeschlagen. Wir werden am gehörigen Orte die künstlerischen Ursachen in prüfenden Betracht ziehen, welche ihn auf den Abweg gebracht haben; hier wollen wir nur die Wirkungen bestätigen. Nachdem Beethoven in seinen ersten Compositionen Haydn's und Mozart's Spuren gefolgt war, offenbarte sich seine persönliche Eigenthümlichkeit durch den Ausdruck eines unbändigen Bedürfnisses, sich von allen Regeln und allen Zügeln loszumachen: die Liebe zur Unabhängigkeit. Da die Liebe zur Unabhängigkeit in Wahrheit nichts Anderes ist, als die Sucht, sich von allem frei zu machen, was ihr Zwang anthut, so bringt uns diese Liebe in ihren äussersten Consequenzen dahin, uns von Gott loszumachen, dessen Dasein am Ende einen Zwang für den Menschen in sich schliesst. Ist der Mensch so weit gekommen, so beginnt jener grässliche Kampf zwischen dem Stolze, der sich selbst an die Stelle Gottes setzt, und dem Gefühle unserer Ohnmacht, die vor dem Gedanken, das Gewicht der Gottheit zu ertragen, erbebt. Diesen Kampf schildert Beethoven auf ergreifende Weise in seinen Werken, und des Kampfes Ende nennen wir Wahnsinn oder Verzweiflung. Beethoven's Musik lässt uns die Verzweiflung lieben und uns darin wohl fühlen; man weint blutige Thränen dabei, nicht über die Schmerzen eines Gottes, der für uns gestorben, aber über die ewige Verdammniss des Teufels: — Rhythmus des Stolzes, der die Wahrheit sucht, der um Wahrheit fleht, aber sie nicht unter den Bedingungen anerkennen will, unter denen sie sich uns hat offenbaren wollen. Es ist immer wieder der Jude, der zum Erlöser sagt: Steige vom Kreuze herab, und wir wollen an Dich glauben!" (S. 9—11.)

Nach Madame Gjertz hat also die Musik nicht ihr Grundprincip in sich selbst, sondern im kirchlichen Glauben; das Kunstwerk ist nicht die Frucht reiner Begeisterung, sondern das Bekenntniss des Zustandes der Seele. Sie drückt sich darüber noch weit energischer aus, z. B.:

„Die Ausübung der Kunst um der Kunst willen ist eben so verbrecherisch als einfältig. Warum? Die Betrachtung der Schönheit erregt eine Sehnsucht, die nur durch die Wahrheit befriedigt werden kann; auch gibt es kein anderes Glück als in der Liebe Gottes, welche mit der Sehnsucht zugleich ihre Befriedigung und ihre Ruhe verleiht. Aber die von der Wahrheit getrennte Betrachtung der Schönheit erzeugt auch eine Sehnsucht, jedoch eine unbestimmte und gegenstandslose, welche die Seele in Aufregung und Ungewissheit aller Art stürzt und fast unfehlbar dem Geiste des Bösen verfällt, der stets bei der Hand zu sein weiss, um in die gequälte Seele irgend einen als Wahrheit verkleideten Irrthum zu werfen. Diejenige Kunst, welche uns diese Art von Schönheit darstellt, ist in Wirklichkeit nur ein schädliches Thier, das die Verderbtheit in die Herzen bringt. (S. 13, 14.) — — Die Beschäftigung mit der Kunst um der Kunst willen ist Sünde gegen das erste Gebot Gottes, weil jeder Ausdruck des Schönen

Digitized by Google

ein Act der Liebe ist, die in dieser Beziehung Gott allein zukommt." (S. 15.)

Abgesehen von diesen merkwürdigen Grundsätzen, bekunden die Aeusserungen der Verfasserin über einzelne Meister und Werke mehrentheils ein richtiges, auf wirkliches Kunstverständniss begründetes Urtheil. Fétis hat darüber eine Reihe von Briefen an die Dame in der *Gazette musicale de Paris* begonnen, deren erster sich hauptsächlich über einige Missverständnisse seiner Behauptungen über die Entstehung des Rhythmus von Seiten derselben verbreitet. Von allgemeinerem Interesse ist darin Folgendes:

„Sie behandeln Ihren Gegenstand unter drei Gesichtspunkten, indem Sie zuerst die Kunst an sich in ihren Erzeugnissen, dann die Wissenschaft der Kunst, endlich ihren höchsten Zweck betrachten. Bis auf wenige Ausnahmen finde ich nichts in Ihren Urtheilen über musicalische Kunstwerke, dem ich geradezu entgegen treten möchte. Was Sie über die Sonate, über die Vortrefflichkeit ihrer Form, die sich im Concerte und in der Sinfonie wiederholt, sagen, ist in Bezug auf die Form unumstösslich richtig; eben so wahr scheint mir, Ihr ästhetisches Princip bei Seite gelassen, was Sie über die Gedankendürre jener Etuden äussern, die zum besonderen Zwecke nur die Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten haben. Schon seit beinahe vierzig Jahren sage ich in allen Tonarten dasselbe über die vollständige Werthlosigkeit der käuflichen musicalischen Waare, was Sie darüber denken. Dergleichen Musik kommt und geht, ohne eine Spur ihres ephemeren Daseins zu hinterlassen; aber aufhören wird sie nie, weil es zu viele Menschen gibt, denen die Kunst nur eine Zerstreuung, ein Zeitvertreib ist, wobei Herz und Verstand nichts zu thun haben, und für solche ist jene Musik ein Bedürfniss.

„In einigen von Ihren Urtheilen scheinen Sie mir jedoch zu streng zu sein. So sagen Sie z. B. S. 63: „„Wer beschäftigt sich heutzutage noch viel mit Hummel, Kalkbrenner und Moscheles? Da ihre meisten Werke dieselbe Factur haben, wie die Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, so verschwinden sie nothwendig bei der Vergleichung mit diesen."" — Allerdings dulden diese drei Riesen der Kunst keine Parallele; aber muss denn immer eine Vergleichung in Anwendung kommen? Kann ein Kunstwerk nicht an und für sich einen Werth haben, und verliert es diesen, sobald es nicht die Höhe der Producte gewisser Ausnahme-Naturen erreicht? Wir wollen Kalkbrenner bei Seite lassen, dessen Schatten sich selbst über die gute Gesellschaft wundern wird, in die Sie ihn gebracht haben; aber Hummel! Wenn auch seine sämmtlichen Werke nicht ein Genie offenbaren, das jenen drei Herrschern im Reiche der Töne gleich kommt, so wird doch kein Mensch verkennen, dass z. B. seine Phantasie Op. 18 — eine wirkliche Phantasie —, seine Sonate Op. 20 (sein Septett, seine Concerte u. s. w.) Werke genialer Erfindung sind.

„Ist es ferner nicht viel zu streng, ja, ungerecht, Mendelssohn so tief zu stellen, wie Sie es thun? Sie sagen: „„Mendelssohn ist eine Nachahmung (*imitation* — in dem Sinne, wie man es von nachgemachtem Gold, Silber, Edelgestein gebraucht —). Seine Compositionen erinnern bald an Beethoven, bald an Hummel, bald an Weber, bald an alle Welt, und trotzdem haben sie ein gewisses Gepräge bewahrt; es ist eine Form, die ihren Inhalt sucht.

„„Mendelssohn besitzt ein sehr grosses Wissen, aber sein Gedanke ist unbestimmt, so wenig entschieden, dass er ihn selbst in dem engen Rahmen eines Liedes nicht ohne Stockung festhält. Diese Unentschiedenheit raubt seinen Werken die innere Einheit und gibt ihnen etwas Loses und Unzusammenhangendes; z. B. sein grosses Concert in *G-moll*, dessen Passagen von Anfang bis Ende so aussehen, als wüssten sie nicht, was sie wollen. Es scheint, als hätte Mendelssohn nöthig, seinen Gedanken auf etwas Greifbares zu stützen; seine Ideen verwirren sich dem Unendlichen gegenüber, erhalten aber Sicherheit und Festigkeit, sobald er ihnen bestimmte Schranken zieht. Desshalb haben auch seine Oratorien und seine Ouverturen unendlich mehr Werth, als seine Clavier-Compositionen."" „Mit diesem Urtheile wird man weder im Allgemeinen, noch in Bezug auf das *G-moll*-Concert übereinstimmen können. [Etwas Wahres ist aber doch darin, nur freilich sehr schroff ausgesprochen.] Auch muss ich Sie" — fährt Fétis fort — „vor Widersprüchen warnen, die man Ihnen jedenfalls aufrechnen wird; so soll z. B. Mendelssohn, wie Sie sagen, Hummel nachgeahmt haben. Nun, dann müssen sich doch bei Hummel Dinge finden, die anderswo nicht sind und die als Muster dienen können!

„Es ist leicht zu begreifen, warum Sie Sich in Ihrem Buche bloss mit der Instrumentalmusik beschäftigen; das Princip, das Sie geltend machen wollen, konnte nur an der höchsten Offenbarung der Macht der Tonkunst erläutert werden, an dem Ideal derselben, das von jeder Hemmung und jedem Programm oder Text frei ist. Trotzdem wird es Manchem auffallend vorkommen, dass Sie in einer Schrift über „„die Musik unter dem Gesichtspunkte der Moral und der Religion"" kein Wort über die Kirchenmusik sagen. Mir scheint es jedoch, dass Ihr Gedankengang die Erwähnung derselben nicht duldete; jedenfalls billige ich Ihren Tact und Ihre Klugheit in dieser Beziehung." —

Digitized by Google

So weit Fétis. Es mag wohl ein anderer Grund an dem Schweigen über die Kirchenmusik schuld sein. Wahrscheinlich wird es der Dame eben so ergangen sein, wie manchen deutschen Aesthetikern der Tonkunst; ihre Grundsätze passen auf die Eine Seite, welche sie sich an den Componisten aussuchen; wenn die Probe auf die Rechnung an der anderen Seite scheitert, so betrachten sie diese lieber als gar nicht vorhanden. — Wir kommen auf das Buch der Madame Gjertz noch zurück.

Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik.

Es wäre unrecht, wenn wir der begeisterten Verfechterin des Glaubens, als des Princips der Instrumentalmusik und im Besonderen des Rhythmus, als des Lichtes, welches das Gute vom Bösen, das Göttliche vom Teuflischen in der Tonkunst sondert (s. d. vorhergehenden Artikel), nicht einen Genossen auf ihrer Bahn zuführen wollten, der, eben so begeistert für seine Idee, als sie für die ihrige, der menschlichen Stimme und dem Gesange die nächste Stelle am Christenthum einräumt und vermittels des richtigen Gesang-Unterrichts der Entwicklung des inneren Menschen durch eine christliche Aesthetik die wahre Grundlage zu geben, ja, eine gänzliche „ästhetische Reformation" zu bewerkstelligen vor hat. Es ist dies G. C. Nehrlich (so steht auf dem Titel des Buches; unter der Widmung an den König von Preussen aber finden wir: C. F. Nehrlich. Welche Lesart ist die richtige?), seit der ersten Ausgabe seiner Gesangkunst (Leipzig, 1841, bei G. B. Teubner) rühmlich bekannt. Gegenwärtig liegt uns die zweite, durchaus umgearbeitete Auflage unter folgendem Titel vor:

> Der Kunstgesang, physiologisch, psychologisch, pädagogisch und ästhetisch dargestellt. Eine Gesangschule für gebildete Stände. Theoretisch-praktisches Handbuch u. s. w. u. s. w. Stuttgart, Druck und Verlag von K. Lanz, 1859. Gr. Fol. 98 Seiten Text, 47 und 58 S. Noten. (Preis?)

Was der Verfasser will, spricht er in dem Vorworte aus, und das ist wahrlich nichts Geringes. Hören wir ihn selbst in den Hauptstellen:

„Es gilt, eine Ansicht ins Leben zu führen, die, zur allgemeinen praktischen Anwendung gebracht, eine neue Welt ins Bewusstsein des Menschen führen und dadurch sein ganzes Wesen und Leben heben muss. Die Geschichte erzählt uns von einer wissenschaftlichen, von einer kirchlichen, von einer politischen Reformation und Emancipation, aber von einer ästhetischen, der unschuldigsten und nöthigsten von allen, ist noch nie die Rede gewesen; und doch ist das ästhetische Element im Menschen der Grund und Boden, aus dem alle anderen Ordnungen seines Geistes hervorgehen. Dieser Grund und Boden ist uncultivirt, dem Lichte des Bewusstseins verschlossen, kann also unmöglich wirken, wie er wirken würde, wenn er wie die übrigen Gebiete des Geistes angebaut würde. Alle unsere bisherige ästhetische Bildung ist Anbildung von aussen, Anflug, Ansatz, und bleibt desshalb ohne Wirkung auf unser eigentliches Wesen, auf unser Denken, Fühlen und Wollen. Mit der feinsten ästhetischen Bildung im gewöhnlichen Sinne verträgt sich alle mögliche Schlechtigkeit, sie nimmt der Schlechtigkeit höchstens den äusseren abstossenden Charakter und macht sie dadurch nur um so verderblicher. Die schöne Sünde ist doppelte Sünde, und unsere Vorfahren hatten nicht ganz Unrecht, wenn sie den Teufel in jeder Aesthetik vermutheten und diejenigen, welche der Aesthetik ihre Liebe zuwandten, Kinder der Welt nannten. Diese Aesthetik war gleichsam nur ein schönes äusserliches Gewand, keine wahre christliche Aesthetik; sie stand mit den Forderungen des Christenthums nicht selten in Widerspruch und war in keinem ihrer Werke darauf bedacht, das christliche Leben zu fördern, sondern weit mehr geneigt, das Heidenthum wieder aufleben zu lassen. Es gibt bis auf den heutigen Tag noch keine christliche Aesthetik und darum noch keine wahrhaft christliche Kunst. Die christliche Aesthetik ist eine Herausbildung von innen und besteht nicht in schönen Begriffen, sondern in schönen Gefühlen, welche dann allerdings das in ihnen enthaltene Wesen auch in die Begriffe und Bestrebungen übertragen, und in diesen nichts dulden, was ihrem Wesen zuwider ist, daher auf der einen Seite die Wahrheit, auf der anderen die Tugend beleben. Wie lehrt man nun aber diese Aesthetik? Worte und Begriffe eignen sich nicht dazu. Sie bringen, was sie enthalten, nur in die Vorhallen der Seele, aber nicht in ihren Kern. Es gibt aber neben den Worten noch etwas Anderes, welches bestimmt ist, die innerste Bildung im Menschen zu begründen, und das sind die Töne, aber nicht die Töne der Instrumente, sondern die Töne der menschlichen Stimme. Wie sich die Worte zu den Begriffen, so verhalten sich die Töne zu den Gefühlen. Wie wir durch Worte Begriffe in die Seele bringen, so bringen wir durch die Töne Gefühle in sie hinein. In den Tönen besitzen wir nicht nur den Schlüssel zum menschlichen Herzen, sondern auch das Mittel, das menschliche Herz zu reinigen von allem, was den Menschen vom Engel unterscheidet und, in die Niedrigkeit hinabziehend, dem Thiere gleich macht. Der Töne der menschlichen Stimme bediente sich daher die christliche Kirche frühzeitig zu ihren heiligen Bestrebungen; sie

Digitized by Google

sollten dem heiligen Geiste die Stätte bereiten und das Herz der Zuhörer reinigen von der heidnischen Unlauterkeit. Aber für diesen Zweck mussten sie aus wahrhaft christlichen Gemüthern kommen. Die früheste christliche Kirche hatte in diesem Punkte ein schärferes Ohr und Urtheil, als die Gegenwart. Sie begnügte sich nicht mit einem wohlklingenden Tone, sie verlangte Innerlichkeit in ihm, den reinsten Abglanz eines reinen Herzens, eine seelisch geistig gehobene Menschennatur. Das verlangt auch die christliche Aesthetik, der ich hier das Wort rede. Nun ist aber nichts in der Welt geeigneter, Träger eines reinen Herzens zu werden und dadurch anregend und ergreifend tausend andere Herzen zu reinigen, als die Stimme. Von dieser Seite ist also die Kunst der Stimme oder der Gesang unter allen Künsten dem Christenthume am nächsten; darum vertrat der Gesang vor dem Christenthume die Stelle desselben in der moralischen Erziehung der gebildetsten Völker, namentlich der Griechen. —

„Die Liebe zum Gesange ist allgemein, sie hat die untersten Volksclassen ergriffen. Damit sind die Pforten zu einer allgemeinen Veredlung aufgethan; man warte nicht, bis sie sich wieder schliessen. Tüchtige Gesanglehrer, wie sie diese Schule verlangt, können allein jene Aesthetik des Herzens ins Leben führen, welche ich weiter oben als eine christliche bezeichnete und welche unserer nur auf das Aeussere gerichteten Zeit doppelt nöthig ist. — —

„Nicht in jeder Form sind die Töne zu dem wichtigen Zwecke brauchbar, das Herz zu reinigen und in sich klar und schön zu machen. Sie müssen selbst erst rein, klar und schön werden. Dazu nun gibt es einen Weg, und diesen Weg habe ich mich bemüht in diesem Werke zu beschreiben. Es war mir vor allen Dingen darum zu thun, die Erzielung der zur Reformation der inneren Aesthetik nöthigen reinen Töne zu zeigen und auf den einzigen Weg, den man beim Unterrichte einschlagen muss, wenn der Gesang bildend auf den Menschen wirken und sich zu einer wahren Kunst erheben soll, aufmerksam zu machen. Die Sprache muss erst gebildet werden, ehe sie Bildung verbreiten kann. Eben so ist es mit den Tönen. Es muss sich erst eine höhere Tonsprache bilden, ehe durch sie die lebendige innere Aesthetik allgemein ins Leben gerufen werden kann. Der Bildung dieser höheren Tonsprache soll die Gesangschule für gebildete Stände als die erste Grammatik dienen. —

„An eine Vollendung oder auch nur an eine Annäherung zur Vollendung ist aber im Gesange nicht eher zu denken, als bis die plumpe Herrschaft mechanischer Gliederung der melodischen Perioden überwunden ist und die Innerlichkeit die musicalischen Formen des Componisten belebt und unter die Singemässheit stellt. So lange man den Sänger nicht anweis't, die musicalischen Gesetze der freien Gesetzmässigkeit der Innerlichkeit zu unterwerfen, wird sein Gesang ewig dem Vortrage eines gereimten Gedichtes durch einen Schulknaben gleichen, der sich nur durch die rein äusseren Momente des Reims und der in jeder Zeile gleichmässig wiederkehrenden rhythmischen Aufeinanderfolge der Sylben leiten lässt. Die mechanisch-musicalischen Sänger singen nicht, sie scandiren bloss ihre Melodie. Um dieser Barbarei entgegen zu arbeiten und den Geist auf den eigenen Werth der kleineren Theile hinzulenken, habe ich mich in den praktischen Uebungen bisweilen von dem gewöhnlichen Periodenbau mit Willen entfernt und ältere Uebungen mit einer ungeraden Anzahl von Tacten aufgenommen. Ich will damit dem regelmässigen, das Gefühl ohne Rücksicht auf den Sinn mechanisch mit sich fortreissenden musicalischen Flusse der Melodie entgegentreten und durch die Unregelmässigkeit im mechanischen Bau auf eine höhere Regelmässigkeit hinführen, die, ohne irgend ein Gesetz unwirksam zu machen, doch allen ihre Alleinherrschaft nimmt, indem sie dieselben höheren Zwecken dienstbar macht, nämlich eine bestimmte Innerlichkeit zu malen.

„Wie der Körper in jedem seiner Theile ein symbolischer Abdruck der Seele ist, so muss auch im Gesange jedes Moment eine Abspiegelung des Inneren sein. Für diesen Zweck aber muss das Innere erst frei werden von seiner natürlichen Gebundenheit und Rohheit. Hier ist dem Gesanglehrer zwar oft vorgearbeitet durch die moralisch-religiöse und die intellectuelle Erziehung; denn Moralität und Geistesbildung sind zwei Hauptmächte, welche die innere Freiheit bedingen; aber für die höchsten Leistungen im Kunstgesange muss in der Seele noch durch die erziehende Macht des Tones im Organ und der Seele ein drittes Element erweckt, herangezogen und zur Reife gebracht werden. Dies ist die innere Aesthetik, von der weiter oben die Rede war. —

„Gefühl ist geistig gewordener Ton, und Ton ist körperlich gewordenes Gefühl. Der reinste Ton des Stimm-Organismus muss sich als das reinste Gefühl im Seelen-Organismus abspiegeln und das edelste Gefühl der Seele im Stimm-Organismus den edelsten Ausdruck gewinnen. Es versteht sich von selbst, dass, da der Seelen-Organismus weit freier und impressionabler ist als der Stimm-Organismus, die Spiegelbilder der Seele in den Tönen undeutlicher und schwerer wahrzunehmen sind, als die Spiegelbilder der Töne in der Seele. Der Stimm-Organismus muss erst durch lange Uebungen impressionabel gemacht werden, die Seele ist es von Natur, zumal für den Ton. Die Bildung der Seele zur künstlerischen Vollendung führt daher nicht durch sich selbst zu künstlerisch vollendeten

Digitized by Google

Tönen, aber künstlerisch vollendete Töne führen durch sich selbst zu einem den Tönen entsprechenden künstlerisch vollendeten Fühlen. Hierin liegt der Grund des bildenden Elements eines wahrhaft künstlerischen Gesanges. Wahrhaft künstlerisch kann aber ein Gesang nicht eher werden, als bis er edel und religiös geworden ist; denn hiedurch erlangt er seine innere Reinheit. Der Kunstgesang ist daher eine Tochter der Religion und seiner innersten Natur nach Kirchengesang. Durch den Kirchenstil muss daher jeder Sänger zu seinen höchsten Leistungen erzogen werden, auch wenn er seine Kräfte nicht der Kirche, sondern der Welt im Concert- oder Theater-Stil zu widmen beschlossen hat."

Den Schluss des Vorwortes bildet folgende energische Apostrophe:

„Alles das wird freilich der grossen Masse derer nicht einleuchten, die vermöge ihres tiefen Standpunktes auf der Stufenleiter der humanen Bildung bei aller praktischen Tüchtigkeit und Gedächtniss-Weisheit über die Materialität der Welt nicht hinauszublicken vermögen; alles das wird ferner an der grossen Anzahl derer ohne Wirkung vorübergehen, die vermöge ihres Pharisäerthums die Wahrheit nicht lieben oder doch nicht beachten, wenn sie nicht von ihnen selbst ausgegangen ist; alles das wird ferner der grossen Menge derer als ungereimtes Zeug erscheinen, welchen ihre Unnatur dermaassen Alles in Allem ist, dass sie nicht zu begreifen im Stande sind, wie es noch etwas Höheres geben könne; alles das wird endlich von der Anzahl derer mit Wuth verfolgt und mit allen möglichen Ehrentiteln des Hasses belegt werden, welchen die Kunst eine melkende Kuh ist; aber sie alle habe ich nicht unter gebildeten Ständen verstanden, für die ich mein Werk geschrieben habe. Die Bildung fängt in meinen Augen da an, wo man zur Innerlichkeit durchgedrungen ist. Wo sich die Innerlichkeit geltend macht, treten Bedürfnisse auf, die ich befriedigen will, gebietet das Gesetz, das mich geleitet hat, zündet das Wort der Wahrheit, geht man auf dem Wege der reinen Natur, fühlt und hört man mit der Seele. Von den also Gebildeten erwarte ich einzig und allein die Reformation, für die ich in diesem Buche aufgetreten bin; ihnen empfehle ich das Senfkorn der Wahrheit, die ich gefunden; in ihren Herzen wird es aufgehen und die herrlichsten Früchte tragen."

(Schluss folgt.)

Aus Baden.

Das grosse Concert unter der Direction von Hector Berlioz hat in Baden-Baden auf glänzende Weise Statt gefunden. „So lange dieses musicalische Fest in diesem Jahre noch nicht gefeiert war," sagt ein pariser Berichterstatter, „wollten viele Leute noch nicht an die vollständige Aussöhnung der französischen mit der deutschen Gesellschaft, der Seine mit dem Rheine, glauben. Jetzt kann kein Zweifel mehr darüber aufkommen: das Fest hat Statt gefunden, H. Berlioz hat wieder auf seinem ruhmvollen Führerposten gestanden, umringt von den musicalischen Scharen aus Strassburg, Karlsruhe, Stuttgart, Baden!" — Mithin keine Frage: Frankreich und Deutschland sind einig, zumal, wenn Frankreich dirigirt!

Aufgeführt wurden zunächst die vier ersten Theile von Berlioz's Sinfonie Romeo und Julie, die den vereinigten Chören und Orchestern schon vom vorigen Jahre her bekannt war. Die Ausführung liess, namentlich von Seiten des Orchesters, nichts zu wünschen übrig; „so viel ist gewiss," sagt auch Paul Smith in der *Gazette musicale*, der an die Präcision des Orchesters in den Conservatoire-Concerten gewohnt ist und die Sache zu beurtheilen versteht, „dass das berühmte Scherzo *La reine Mab* nirgends besser gehört werden kann, als es in Baden der Fall war. Die vortrefflichen deutschen Künstler bildeten, obwohl nur für Einen Tag vereinigt, unter Berlioz's Leitung ein vollendetes, über allen Tadel erhabenes Ganzes, das eben so gewaltig und mächtig an Kraft, als fein und zart im Nuanciren war." Hector Berlioz gab ferner zum ersten Male zwei Bruchstücke aus seiner grossen Oper „Die Trojaner", in welcher Alles, Text und Musik, von ihm selbst ist. Berlioz sucht bekanntlich das Ungewöhnliche, Ausserordentliche in der Musik oder wenigstens in den Stoffen, die er seinen Compositionen zum Grunde legt; er steuert gern nach den Polarmeeren, steigt auf den Kotopaxi oder Himalaya und besucht die Ebene nur desshalb zuweilen, um darauf mit Massen zu manövriren. Freilich hat in Frankreich schon J. J. Rousseau seine Operette *Le devin du village* selbst gedichtet und componirt, und in Deutschland verdankt bekanntlich R. Wagner seiner Doppelgängerei als Poet und Musiker einen grossen Theil seines Erfolgs. Allein das macht die Sache selbst nicht leichter, die Aufgabe bleibt für Hector und seine Trojaner (*nomen et omen habet!*) immer eine sehr schwierige: Dichtung, Composition, Annahme durch den Theater-Areopag, Inscenesetzung, Aufführung unter eigener Direction — Himmel, welche Thürme von Schwierigkeiten, welche Mauern von Hindernissen stehen dem entgegen, der das alles allein durchführen will! Da gilt es Entschluss, Muth, Ausdauer, Zeit, vielleicht auch List (ich meine das Femininum), etwa so ein trojanisches Pferd, dessen Bauch mit Reclamen gefüllt in die Festung der Gegner geschoben würde. Ja, wenn Liszt (das Masculinum) helfen könnte, wäre die Sache bald gemacht; aber

Digitized by Google

der theatralische Rahmen zu Weimar ist zu klein für ein so kolossales Gemälde, welches vielmehr ein Diorama zu nennen ist, da es den Zuschauer von den Trümmern des rauchenden Iliums über Karthago nach Italien führt. Berlioz gab daraus zwei Stücke, eines aus Troja, das andere aus Karthago; dort fleht Choröbus die Cassandra um Liebe, während diese sich den finsteren Mächten, die sie zur Unglück weissagenden Prophetin machen, hingibt; hier schwärmen Dido und Aeneas in der Mondnacht am Meere in seligen Gefühlen, und es scheint nicht, dass der Sohn der Venus bereits den civilisirten Gedanken hegt, seine Schöne nach Vorwegnahme der Hochzeit sitzen zu lassen.

Beide Duette wurden von Pauline Garcia und einem Bariton-Tenor, Namens Lefort, gesungen, für dessen hübsche, frische Stimme aber Manches zu hoch lag, während Madame Viardot, was an Frische fehlte, durch leidenschaftlichen Vortrag ersetzte. Die gänzlich verschiedene Stimmung in diesen beiden Stücken scheint mir — dem Dilettanten — gut ausgedrückt zu sein, wenngleich z. B. in dem ersten auch wieder hier und da etwas von den, ich möchte sagen: handgreiflichen Mitteln angewandt wird, die Berlioz wie Meyerbeer zum Charakterisiren nicht entbehren können oder nicht entbehren wollen. Ich rechne dahin die Figur der Bässe bei dem Gesange der Cassandra, welche das furchtbar und immer schneller einherschreitende Schicksal vorstellen sollen. Das zweite Duett ist reicher an Melodie, und diese hält sich auch fern von italiänischer Trivialität. Das Publicum nahm beide mit lebhaftem Beifalle auf. Wenn ich nun auch darauf gerade keinen hohen Werth lege, denn auch nach Meyerbeer's Ouverture zum *Pardon de Ploërmel*, die ich keineswegs für ein geniales, sondern nur für ein gut gemachtes Werk halten kann, brach der Sturm aus (der Chor, der das *Ave Maria* singt, welches darin verwebt ist, stand hinter dem Orchester, weil bei der Aufführung hinter der Scene), so ist doch so viel gewiss, dass es eine Schande für die kaiserliche grosse Oper oder Musik-Akademie in Paris ist, wenn sie das Werk eines Mannes wie Berlioz nicht zur Aufführung bringt; denn das Recht, an das Publicum zu appelliren, hat doch wahrhaftig Berlioz durch seine bisherigen Leistungen in vollem Maasse erworben. Es wäre zu wünschen, dass sich der Kaiser oder die Kaiserin, wie einst bei Spontini's Vestalin, der Sache annähme.

Ja, ja, die Vestalin! Die Ouverture dazu machte den Beschluss des Concertes und schlug für den wirklich musicalisch gebildeten Theil des Publicums freilich Alles nieder; die grösste Hälfte desselben war aber bereits selbst niedergeschlagen, denn es war sehr heiss, die Ouverture begann erst eine Viertelstunde nach 11 Uhr und war die letzte Nummer — Grund genug für die *haute volée* und die Leute von Ton (die sich um den musicalischen nicht kümmern!), sich vor Beginn und während derselben zu entfernen.

Die Zwischengerichte waren echt parisisch, nicht paradiesisch, obwohl Lefort eine Scene von Theodor Ritter: „*Le Paradis perdu*", sang. Wuille blies vortrefflich; die Nymphe Echo sitzt eben so gern in seiner Clarinette, als in Vivier's Horn, und beide Künstler wissen sie zu cajoliren und kennen ihr Publicum. Ritter ist ein braver Pianist, und über Zusammenstellungen wie die von Beethoven's Andante und Weber's Rondo darf man sich bei pariser Künstlern nicht wundern. Ihr Eklekticismus reisst so Vieles aus einander, warum soll er nicht auch einmal etwas zusammenkuppeln, was nicht zusammen gehört? — Schwärmen Sie für das Melodium, auch Alexander-Orgel genannt, so hätten Sie hieher kommen müssen, um auf und aus ihm Engels-Töne zu vernehmen*).

S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Breslau. In dem Theaterjahre vom 1. Juli 1858 bis 30. Juni 1859 wurden an 362 Abenden 173 verschiedene Vorstellungen gegeben, und zwar 13 Trauerspiele, 22 Schauspiele und Dramen, 60 Lustspiele und Possen, 31 Opern ernster, 22 Opern heiterer Gattung, 16 Singspiele und Possen mit Gesang, 9 Ballets. Ausserdem wurden 11 Concerte von fremden Virtuosen, 1 Vorstellung von „Dissolving Views", 1 Aufführung der „Jahreszeiten" und 1 Redoute gegeben.

Im Abonnement fanden 300 Vorstellungen Statt. — Von Opern wurden zum ersten Male aufgeführt vier grosse Opern: E. H. z. S., Santa Chiara, in 4 Acten, 6 Mal; Verdi, Hernani der Bandit, in 4 Acten, 8 Mal; Verdi, Rigoletto, in 4 Acten, 4 Mal; Wagner (Richard), Rienzi, in 5 Acten, 11 Mal; Mendelssohn-Bartholdy, Finale zu Loreley, 3 Mal. Sechs komische Opern und Operetten: v. Flotow, Pianella, in 1 Act, 12 Mal; Gastinel, Das Singspiel am Fenster, in 1 Act, 6 Mal; Offenbach, Die Verlobung bei der Laterne, in 1 Act, 21 Mal; Das Mädchen von Elisonzo, in 1 Act, 2 Mal; Schuhflicker und Millionär, in 1 Act, 5 Mal; Schmidt (Gustav), Weibertreue, in 3 Acten, 4 Mal. Im Ballet: Leuven und Masilier, Die Weiberecur, in 2 Acten, Musik von Adam, 2 Mal; Pohl, Die Zigeunerin, in 1 Act, Musik von A. Herrmann, 5 Mal; Pohl, Die Putzmacherinnen, in 1 Act, 4 Mal. Neu einstudirt: Zwölf grosse Opern: Auber, Gustav, oder der Maskenball, in 5 Acten; Cherubini, Der Wasserträger, in 3 Acten, 4 Mal; Dorn, Die Nibelungen, in 5 Acten, 3 Mal; Flotow, Martha, in 4 Acten, 4 Mal; Halévy, Die Jüdin, in 4 Acten, 4 Mal; Mozart, Die Zauberflöte, in 2 Acten, 3 Mal; Rossini, Moses, in 4 Acten, 2 Mal; Spontini, Die Vestalin, in 3 Acten; Wagner, Tannhäuser, in 3 Acten, 6 Mal; Lohengrin, in 3 Acten, 4 Mal; Weber, Euryanthe, in 4 Acten; Oberon in 3 Acten. 2 Mal. Zehn komische Opern und Operetten: Boieldieu, Johann von Paris, in 2 Acten, 2 Mal; Rothkäppchen, in 3 Acten. 4 Mal; Dittersdorf, Doctor und Apotheker, in 2 Acten, 3 Mal; Donizetti, Die Regimentstochter, in 2 Acten; Fioravanti, Die reisenden Operisten, in 2 Acten, 4 Mal; Grétry, Das Grabmal des Mufti, in 1 Act; Lortzing, Die beiden Schützen, in 3 Acten; Méhul, Je toller, je besser, in 2 Acten, 4

*) Auf dem Programm: „*Solo d'orgue Alexandre, executé par Mr. Engel.*

Digitized by Google

Mal; Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, in 3 Acten; Weigl, Adrian van Ostade, in 1 Act, 4 Mal. Im Ballet: Hoguet, Robert und Bertrand, in 2 Acten, Musik von verschiedenen Componisten; zwölf Divertissements. Concerte: Die baskischen Sänger 2 Mal, Herr Colosanti 2 Mal, die Schwestern Ferni 4 Mal, Fräul. Jenny Meyer 3 Mal, Aufführung von Haydn's Jahreszeiten 1 Mal.

Die Sängerin Fräulein Veith verlässt im November wieder die Hofbühne in Kassel und kehrt nach Frankfurt am Main zurück. Dagegen ist Fräulein Masius, welche sich vor Kurzem mit dem Schauspieler Herrn Braunhofer vermählte, aufs Neue für Kassel engagirt.

Fräul. Günther, die bereits als Elisabeth im Tannhäuser Abschied genommen hatte, ist nun dennoch in Breslau in ein neues Engagement getreten, welches am 15. September beginnt.

München. Der Intendant des k. Theaters, General v. Frays, hat die erbetene Entlassung erhalten. Der seitherige Inspector und Secretär, Herr Schmid, übernimmt mit dem Titel „Intendanzrath" die eigentliche Leitung der Kunst-Anstalt, während wahrscheinlich ein höherer Beamter des Hofes zum Chef ernannt werden wird. Wir sagen: „der Kunst-Anstalt"; möge das Wort eine Wahrheit werden, denn seit Dingelstedt's Abgang war fast in allen Dingen bei unserem Hoftheater nur die Einnahme maassgebend.

Die Sängerin Fräul. Stöger ist auf ein Jahr für München engagirt, worüber die Opernfreunde sehr erfreut sind. Man prophezeit ihr eine glänzende Zukunft; unter ihren Gast-Darstellungen wären die Elisabeth im Tannhäuser, die Lucrezia, die Agathe im Freischütz die vorzüglicheren; minder befriedigte sie als Recha in der Oper Die Jüdin.

Wien. Der Kirchenmusik steht in Oesterreich eine radicale Reform bevor. Der A. A. Z. zufolge soll nächstens der Erzbischof Cardinal Rauscher die vom Papste sanctionirten Beschlüsse des im vorigen Jahre abgehaltenen Provincial-Concilium promulgiren, welche unter Anderem die gänzliche Abschaffung der instrumentalen Kirchenmusik enthalten. Was wird dann mit den Mitgliedern der Hofcapelle geschehen?

Keine italiänische Oper mehr! Dem „Wanderer" zufolge ist vom Oberstkämmerer-Amte „die gewiss im Interesse der deutschen Oper wünschenswerthe Resolution herabgelangt, die übliche dreimonatliche italienische Opern-Stagione in Wien vom künftigen Jahre aufzulassen. In dem betreffenden Decrete ist ausdrücklich gesagt, es sei, da allen ersten Mitgliedern im Frühjahre contractlich ein zwölfwöchentlicher Urlaub zugestanden worden, zu verfügen, dass das Theater im Frühjahr 1860 durch sechs Wochen gesperrt bleibe, sechs Wochen aber sich mit Gästen (?) zu behelfen habe".

Herr Ander ist im Operntheater am 21. August als Dom Sebastian zum ersten Male nach seiner Genesung wieder aufgetreten. Das Publicum empfing seinen Liebling auf das freundlichste. — Der neu ausgestattete Freischütz, mit Frau Csillag als Agathe und Herrn Bukovics als Max, sollte am 30. August in Scene gehen, wurde jedoch abermals verschoben. Wir werden nächstens einen statistischen Nachweis bringen können über alles, was im Operntheater in letzter Zeit beschlossen, aber nicht zur Ausführung gebracht wurde. (W. Rec.)

Marschner's seit Langem vom Repertoire verschwundener „Hans Heiling" wird nächstens reactivirt; die Titelrolle ist Herrn Rudolf zugedacht. Auch an den Vorbereitungen zu Meyerbeer's neuester Oper: „Die Wallfahrt nach Ploërmel", wird eifrig gearbeitet; man hofft damit bis Anfang Novembers fertig zu werden. Fräul. Liebhardt und Herr Beck werden in den Hauptrollen beschäftigt sein, Herr Director Eckert wird das Werk dirigiren. Früher jedoch schon soll Gluck's „Armide" mit Frau Csillag und Herrn Ander in Scene gehen. [Curiose Zusammenstellung!]

Das pariser Journal *Le Ménestrel* zeigt die Vermählung des Herrn Wieniawski (des Violinisten) mit Miss Hampton, Nichte des Pianisten G. A. Osborne, an. — Herr Wieniawski wird nach Petersburg gehen, wo er zum kaiserlichen Concertmeister ernannt ist, eine Stelle, die, so viel uns bekannt, seit Vieuxtemps' Abgang von dort noch nicht wieder besetzt war.

London. Am 9. August wurden in der Metropolitan-Capelle zu Dublin getraut Alfonso Gonzaga de Duchi de Cirella de Napoli, ältester Sohn des Herzogs von Cirella in Neapel, mit Carolina Guardneol, der ausgezeichneten Altistin bei der italiänischen Opern-Gesellschaft des Herrn E. Th. Smith. Erste Brautführerin war Fräul. Titjens aus Wien. Der Director Smith gab ein glänzendes „Champagner-Frühstück". Abends sang die schöne Braut in der Favorita im Theater.

Deutsche Tonhalle.

Von den in unserer Anzeige vom 8. d. Mts. erwähnten vierzehn Nonetten, für welche die Herren L. Hetsch, V. Lachner und J. Moscheles als Preisrichter erwählt waren, hat das Werk des Herrn Edward Silas in London eine Stimme für den Preis und eine für besondere Belobung erhalten. Ausser diesem erhielten die folgend benannten je durch eine Stimme besondere Belobung zuerkannt, nämlich die Werke der Herren V. E. Becker in Würzburg, Johannes Hager in Wien, H. Neumann in Heiligenstadt (Eichsfeld) und Thomas Täglichsbeck in Dresden.

Indem wir dieses hiermit anzeigen, machen wir die übrigen Herren Preisbewerber darauf aufmerksam, dass ihre Werke nur auf unmittelbares und frei einkommendes Verlangen an den Gezeichneten rückgegeben werden, nach Verlauf von sechs Monaten, von heute an, aber solche Rückgabe nicht mehr verlangt werden kann (Vereins-Satzungen 14 i).

Mannheim, 29. August 1859.

Der Vorstand.
I. A. d. A.: Schüssler, Schriftführer.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets collstandig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von ***BERNHARD BREUER*** *in Köln, Hochstrasse Nr. 97.*

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 38. **KÖLN, 17. September 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Berliner Briefe (Königliche Oper — Aufführungen der Akademie, der Vereine von Stern, von Vierling [Bach-Verein] — Ueber J. S. Bach's Johannis-Passion — Händel's Susanna). Von G. E. — Das Musikfest in Bradford am 22.—26. August. Von C. A. — Für Kammermusik: *Grand Duo pour Piano et Violon* von H. Marschner, Op. 174 — Tages- und Unterhaltungsblatt (Bonn — Hannover — Karlsruhe — Wien — Paris — Petersburg — Rio Janeiro).

Berliner Briefe.

[Königliche Oper: Verdi's Ernani; Die Braut des Flussgottes, komische Oper von Conradi — Gäste: Ander, Steger, Grimminger — Neu: Woworsky, Tenor — Belz, Bariton — Fräul. Pollack, Düringer, de Ahna; — Frau Wagner. — Aufführungen der Akademie, der Vereine von Stern, von Vierling (Bach-Verein). — Ueber J. S. Bach's Johannes-Passion. — Händel's Susanna.]

Den 7. September 1859.

Am Schlusse der vergangenen Saison führte uns die königliche Oper noch zwei Novitäten vor: den Ernani von Verdi und Die Braut des Flussgottes, komische Oper von Conradi. Der Ernani ist zwar weder für die Welt noch für Berlin eine Novität, denn auf der Königsstadt war er vor vielen Jahren von den Italiänern bereits gegeben worden; an der Hofbühne war er indess nicht erschienen, wie denn überhaupt der alle Bühnen Europa's beherrschende Koryphäe der heutigen italiänischen Oper bei uns nur durch den Trovatore vertreten ist. Man hätte auch mit dem Ernani den etwas verspäteten Versuch kaum gemacht, wenn nicht der Mangel an interessanten Neuigkeiten zu den verzweifeltsten Gedanken geführt und das damit verbundene Gastspiel Ander's den erforderlichen Muth gegeben hätte. Doch war das Fiasco der Oper ein ganz entschiedenes; bei der zweiten Vorstellung war es bereits ganz leer; das berliner Publicum, das nicht einmal die italiänischen Süssigkeiten recht behaglich findet, verträgt die trockene Schreierei Verdi's noch weniger. Und doch herrscht in dem Ernani, wie es mir scheint, noch ein reinerer Stil, als in dem halb französischen Trovatore; doch ist wenigstens in einzelnen Nummern, z. B. in der bekannten Sopran-Arie, eine gewisse südliche Grazie. Aber es war ein Anachronismus, jetzt noch eine der älteren Opern Verdi's uns vorzuführen.

Die Braut des Flussgottes von Conradi war ebenfalls keine sehr glückliche Bereicherung des Repertoires. Der Text ist nach einem französischen Lustspiel-Stoff gearbeitet, den wir kurzweg als eine Variation der weissen Dame bezeichnen können. Statt der weissen Dame haben wir einen Flussgott, der aber freilich nur den jungen Bräuten zu erscheinen pflegt und dadurch seine spiritualistische Natur etwas verdächtig macht; statt des räuberischen Gaveston, der die Erben des Hauses Avenel um Hab und Gut bringen will, einen polnischen Bezirksrichter, eine Mischung von Gaveston und Bartolo — obschon ohne die komischen Eigenschaften des Letzteren —, indem er nicht bloss nach Hab und Gut, sondern auch nach der schönen Erbin lüstern ist; statt des englischen Lieutenants George Brown einen österreichischen Lieutenant, der ebenfalls, wie jener, der Retter in der Noth ist. Trotz dieser Anklänge würden wir die Idee des Stückes nicht verwerfen; die Idee ist, wenn man die bescheidenen Ansprüche eines Operettenstoffes macht, ganz artig. Wir rechnen es einem neueren Lustspiel-Stoff schon immer hoch an, wenn er nicht in jenen Schmutz der Frivolität hinabsinkt, der heute von Frankreich aus die Bühnen zu überfluten droht; wenn nur im Uebrigen die Erfindung natürlich ist und einiges Eigenthümliche hat, wenn sie ferner Gelegenheit zu komischen Situationen und Verwicklungen gibt, so ist das in einer Zeit geringer Productivität schon immer etwas. Leider verräth aber die speciellere dramatische Ausführung wenig Geschick. Die Charaktere entbehren aller Komik, und die Situationen fangen erst im zweiten Acte an, einiger Maassen interessant zu werden; aber auch hier wird die Idee des Stoffes nicht so glücklich benutzt, als es möglich gewesen wäre. Der Componist hatte in so fern keine ganz leichte Aufgabe. Der Dichter wird von der Idee seiner Dichtung getragen, der Musiker aber von den einzelnen Scenen, in welche der Stoff nun einmal verarbeitet und aus einander gelegt ist; und von dieser Seite aus betrachtet, hatte die Braut des Flussgottes wenig Anregendes für den Componisten und gab ihm kaum Gelegenheit, Originalität und namentlich Humor zu entwickeln. Die einzige wirklich komische Scene am Schlusse des zweiten

Digitized by Google

Actes, wo der Bezirksrichter als Flussgott erscheint und sich abmüht, seine Rolle mit aller ihm möglichen Gravität durchzuführen, bewies uns, dass Herr Conradi nicht ohne Talent für das Komische in der Musik ist. Die Art der Textbehandlung sowohl als der Instrumentation, die theils durch gut gewählte Klangfarben, theils durch artige Nebenmotive den Vortrag der Worte unterstützt, war hier ganz angemessen, und es ist wohl möglich, obschon freilich nicht gewiss, dass ein echter komischer Operntext mit komischen Figuren im Sinne der älteren italiänischen und deutschen Oper das Talent des Herrn Conradi erst zur Entfaltung bringen würde. So steht aber diese Eine Scene ziemlich vereinzelt unter einer Reihe von Arien und Ensemble's, die recht fliessend im Stil der neueren französischen Oper geschrieben sind, aber zu sehr die fertige Schablone verrathen, zu wenig Eigenthümlichkeit der Erfindung und selbst charakterischen Ausdruck haben, um zu fesseln. Und ob überhaupt diese Compositions-Richtung, die möglichst wenig auf Bestimmtheit des Ausdrucks geht, sondern Alles in einen gleichförmigen, glatten und angenehm in die Ohren fallenden Conversations-Ton umzugestalten sucht, noch Aussicht auf Erfolg hat, namentlich in Deutschland und unter den Händen deutscher Componisten, die trotz alles Bemühens doch nur selten die Grazie und Leichtigkeit der Franzosen erreichen? Sehen wir nicht, dass in Paris selbst die Componisten der *Bouffes Parisiens* den entgegengesetzten Weg einzuschlagen beginnen und dadurch Erfolg haben? Jene unaufhörlichen Tanz-Rhythmen, in denen Alles abgehandelt wurde, Freude und Schmerz, Liebe und Hass, haben ihre Wirkung verloren, die Ohren sind abgestumpft dagegen. Und es bleibt nur übrig, der komischen Oper wieder die Richtung auf das Charakteristische zu geben, die sich, wie viele Beispiele älterer Zeit beweisen, sehr wohl mit der leichten, scherzhaften Haltung, die freilich auch nicht aufgegeben werden darf, vereinigen lässt.

An Gastspielen war der vergangene Sommer reich. Ander, unter den heutigen deutschen Tenoren vielleicht der am meisten gefeierte, gefiel, ohne indess Enthusiasmus zu erregen. Seine Stimme ist noch immer kräftig, und die Höhe spricht leicht an; aber eigentlichen Wohlklang entwickelt sie weder an lyrischen noch an heroischen Stellen, eher noch an letzteren, wie denn z. B. seine Darstellung des Masaniello in dem Duett des Pietro das Wirkungsvollste war, was wir von ihm hörten. Das ursprünglich lyrische Organ scheint durch vielen Kraftaufwand und durch die moderne declamatorische Richtung etwas verdorben; auch ist die in einigen Lagen der Stimme allzu gedämpfte Tonbildung von störender Wirkung. In der Auffassung zeigt sich Ander nicht als ein besonders geist- oder gefühlvoller, aber als ein verständiger Sänger, der sowohl Geschmacklosigkeiten als Nüchternheit zu vermeiden weiss; und diese Eigenschaft dürfte den Ruf, dessen er sich erfreut, wohl am meisten begründen. Nach Ander kam Steger. Ein Glück für ihn, dass er in einer Zeit gastirte, in der die wenigen Besucher des Opernhauses überwiegend Fremde sind; sonst wäre das Fiasco, das er hier machte, noch glänzender gewesen. Zwar wird Niemand läugnen, dass seine Kehle und Lunge die furchtbarsten Anstrengungen vertragen, damit allein kann man indess das berliner Publicum nicht gewinnen. Die Sucht, zu tremuliren (die durch langen Missbrauch des Organs mit der Zeit allerdings eine unheilbare Krankheit geworden sein mag), überschreitet bei diesem Sänger alles Maass; jeder einzelne Ton ist ein Krampf, eine Verzerrung. Namentlich war der Edgardo eine Leistung, die alles übersteigt, was ich jemals von Uebertreibungen des dramatischen Vortrags kennen gelernt habe. Höchst carikirt ist auch die Gesangs-Manier und das Spiel des Herrn Grimminger aus Hannover; das Falset ist durch übermässiges Hinaufreiben der Brust-stimme schon fast verschwunden, die Intonation ist (was übrigens bei Steger im Ganzen nicht der Fall) wankend, doch hat der Ton selbst mehr Halt und noch einige Spur von Wohlklang; auch verräth Alles, dass Herr Grimminger ein denkender Sänger und Schauspieler ist, der nur leider zu viel berechnet und zu wenig fühlt, und darum nicht zu einer harmonischen Kunstleistung gelangen kann. Die ihm günstigste Rolle war, wie fast allen Sängern dieser Richtung, der Eleazar in der Jüdin.

Viele Hoffnungen setzen wir dafür auf einen jungen, noch ganz unbekannten Tenor, Herrn Woworsky, den Herr v. Hülsen durch ein glückliches Ungefähr für unsere Bühne gewonnen hat und bei dem Chor-Director Elsler, einem als praktisch und geschickt geltenden Gesanglehrer, weiter ausbilden lässt. Das Material des jungen Mannes ist von vorzüglicher Schönheit, weich und sympathisch und doch auch von hellem, glänzendem Klang, die Tonbildung natürlich, mitunter fast zu offen, die Intonation meistens gut, die Aussprache musterhaft deutlich. Dieser Vorzug birgt aber einen Mangel in sich. Man soll nicht der Deutlichkeit wegen die Gleichmässigkeit des Klanges aufgeben oder die melodische Phrase zerstückeln; und das ist bei Herrn Woworsky noch der Fall. Darum macht sein Gesangs-Vortrag, obschon es ihm an Geist und Leben keineswegs zu fehlen scheint, noch häufig den Eindruck des Steifen, Eckigen, Unfreien; der Geist der Melodie singt noch nicht aus ihm heraus. Für den Anfang können wir indess zufrieden sein, und wollen hoffen, dass Herr Woworsky ein zweiter Bader werden möge, mit dessen Stimme die seinige Aehnlichkeit haben soll. — Ein neu engagirter

Digitized by Google

Bariton, Herr Belz, früher in Rostock, hat ebenfalls herrliche Mittel, die aber noch sehr der feineren Cultur bedürfen. — Von der königsberger Oper ist Fräul. Pollack zu der königlichen Bühne übergegangen, eine nicht ungewandte Sängerin, doch ohne die Fähigkeiten, um einen ersten Platz bei uns einzunehmen. — Fräul. Düringer, eine Tochter unseres Schauspielhaus-Regisseurs, trat als Gast auf und fand durch ihre geschmackvolle, eine gewisse innere Bildung verrathende Auffassungsweise Beifall; doch fehlen ihr für den grossen Raum unseres Opernhauses die physischen Mittel. — Eine sehr talentbegabte Sängerin haben wir in Fräul. de Ahna, einer Schülerin des Herrn Mantius, kennen gelernt; wenn es ihr gelingt, einen noch freieren Ton und eine grössere Wärme des Vortrags sich anzueignen, so kann sie mit ihrer klangvollen, fast bis an die Gränzen des Mezzo-Soprans reichenden Altstimme einen hervorragenden Rang in der deutschen Bühnenwelt einnehmen. — Frau Wagner hat nach ihrer Verheirathung ebenfalls wieder die Bühne betreten. Dass sie mit der grössten Wärme von dem Publicum begrüsst wurde, versteht sich von selbst. Ihre Stimme erschien neu gekräftigt, und bei ihrem herrlichen Darstellungs-Talent können wir den Entschluss, der Bühne treu zu bleiben, nur als einen glücklichen betrachten.

Am Ende der Saison traten auch die hiesigen Gesang-Vereine fast sämmtlich mit der Aufführung grösserer Werke hervor. Die Sing-Akademie mit der Matthäus-Passion und den Jahreszeiten, letztere — trotz der Ungunst, mit der die moderne Schule den patriarchalischen Haydn betrachtet — unter solchem Zudrang des Publicums, dass noch eine zweite Aufführung Statt fand. Der Stern'sche Gesang-Verein hatte auch in diesem Jahre sich vor dem Studium der Beethoven'schen Messe nicht gescheut und lös'te die Riesen-Aufgabe noch um Vieles trefflicher, als in früheren Jahren. Der unter der Leitung des Musik-Directors Vierling stehende Bach-Verein endlich brachte die Johannes-Passion zur Aufführung. Da dieses Werk weniger bekannt ist, als die Matthäus-Passion, so fehlte auch hier die Theilnahme des Publicums nicht. Das allgemeine Urtheil stellt die Matthäus-Passion höher — ob ganz mit Recht, möchte ich bezweifeln. Im Ganzen sehen sich beide Werke so ähnlich, dass schon ein schärferer Blick dazu gehört, um die vorhandenen Unterschiede aufzufinden. Zunächst scheint es, als ob das lyrische Element in der Matthäus-Passion bedeutsamer hervorträte. In der Johannes-Passion ist dasselbe durch den Anfangs- und Schluss-Chor, durch eine Bass-Arie mit begleitendem Choral, durch eine ziemlich grosse Anzahl von Chorälen und durch eine Reihe von Arien vertreten. In der Matthäus-Passion ist die Zahl der Choräle etwas kleiner, die der Arien grösser, eben so die der grossen lyrischen Chöre, wir finden deren vier. Da aber der eine derselben: „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross!" ursprünglich der Johannes-Passion angehörte und erst später von Bach in die Matthäus-Passion aufgenommen wurde, so geht uns unsere Unterscheidung wieder verloren. Ein hervortretender Unterschied ist der, dass eine grosse Reihe von Chören in der Matthäus-Passion achtstimmig ist, während sich in der Johannes-Passion nur vierstimmige finden. Trotzdem, dass dadurch die Polyphonie in der Matthäus-Passion noch kunstvoller und verwickelter wird, kann man kaum sagen, dass die Chöre der Johannes-Passion klarer und fasslicher klingen; vielmehr erscheint die melodische Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen und die Energie des Ausdrucks hier auf einer Höhe der Ausbildung, dass die vierstimmigen Chöre der Johannes-Passion dem Geiste des Hörers eben so schwierige Aufgaben stellen, als die achtstimmigen der Matthäus-Passion. Und dies führt uns auf den wesentlichsten Unterschied. In jenem Werke zeigt sich eine noch grössere Frische und unmittelbare Wahrheit des Ausdrucks, die sich vor keiner sinnlichen Härte scheut, während in diesem eine gesammeltere Ruhe und, wenn man will, Reife des Geistes eingetreten scheint. Doch, müssen wir hinzufügen, es ist nur ein geringer Unterschied des Grades. Wenn wir z. B. die Partie des Evangelisten in beiden Werken näher betrachten, so findet sich im Evangelisten Matthäus kein Zug von einer gleichen Realität des Ausdrucks, wie im Johannes bei der Geisselung Christi und den bitteren Thränen Petri; aber an ähnlichen Malereien, nur weniger auffällig, fehlt es auch im Matthäus nicht. Die Partie des Christus erscheint in der Matthäus-Passion dadurch gehoben, dass sie mit Orchester begleitet ist; auch im Melodischen enthält sie bedeutendere Züge. Die dramatischen Chöre sind dafür in der Johannes-Passion fast noch frischer und gewaltiger. Wie sehr es Bach um die Wahrheit des Ausdrucks zu thun ist, das kann man bemerken, wenn man z. B. darauf achtet, wie am Schlusse des „Kreuzige" gegen das *d* der Bässe die Tenore ein scharf einschneidendes, alle Martern der Kreuzigung ahnen lassendes *cis* setzen; und doch ist er gerade da, wo er der Naturwahrheit des Ausdrucks am meisten hingegeben scheint, von naturalistischer Formlosigkeit am weitesten entfernt; das „Kreuzige" ist in einer der strengsten Kunstformen geschrieben. Den Chorälen der Johannes-Passion würden wir vor denen der Matthäus-Passion unzweifelhaft den Vorrang geben. Sie sind im höchsten Sinne mild und versöhnend, enthalten aber dabei in der Stimmenführung eine solche Reihe der feinsten, ausdrucksvollsten Züge, wie wir sie sonst kaum bei Bach gefunden haben, namentlich die beiden Choräle: „O grosse Lieb'!" und: „Ach Herr, lass Dein lieb Enge-

Digitized by Google

lein". Der Anfangs- und der Schluss-Chor der Johannis-Passion, die, gleich den entsprechenden der Matthäus-Passion, für sich allein gothischen Domen verglichen werden können, sind von überwältigender Macht und Fülle, so dass sie, namentlich der erste, in dem ein Meer von Tönen in unaufhörlichen Fluten daherbraus't und dennoch die festen Säulen des Grundbaues nicht zu erweichen vermag, bei einmaligem Hören kaum ganz gefasst werden können. Die Ausführung der Chöre zeichnete sich weniger durch materielle als durch intensive Kraft, durch unfehlbare Sicherheit und sorgfältigste Nuancirung aus.

Händel's Susanna wurde durch den Gesanglehrer Herrn Kotzoldt, der seine Schüler zu einem Chor vereinigt hat, zur Aufführung gebracht. Wenn auch nicht so bedeutend der Anlage nach, wie die bekannteren Oratorien dieses Meisters, ist doch auch dieses Werk reich an Chören, die von der schlagfertigen Kürze seines Ausdrucks, von seiner plastischen Gestaltungskraft Zeugniss geben. Namentlich aber finden sich unter den Arien mehrere, die, weit entfernt von allem Zopfstil, durch einfache, natürliche Melodik, innigen Ausdruck und liebliche Haltung hoch hervorragen. Susanna selbst und ihre Dienerin sind zwei der originellsten Frauengestalten, von einer Unschuld und Naivetät, die nicht veralten kann. G. E.

Das Musikfest in Bradford am 22.—26. August.

Es war dies das dritte Musikfest in Bradford, seitdem diese Stadt durch den Bau der St.-Georgs-Halle in Stand gesetzt war, in die Reihe der musicalischen Grossstädte von England einzutreten. Ihr Fest kehrt alle drei Jahre wieder, und das diesjährige hat die beiden früheren (1853, 1856) an Glanz und Erfolg, sowohl künstlerischem als materiellem, bei weitem hinter sich gelassen.

Da bei den englischen Musikfesten die Solisten eine grössere Wichtigkeit haben, als bei den deutschen, weil neben den drei bis vier Oratorien-Aufführungen eben so viel so genannte „Gemischte Concerte" Statt finden, deren Programme weltliche Concertmusik und Operngesänge enthalten, so richtet das jedesmalige Comite ein Haupt-Augenmerk auf die Gewinnung von Berühmtheiten. Dieses Mal waren berufen: Soprane — Clara Novello, Lemmens-Sherington, Sunderland, Tietjens (aus Wien); Alti — Palmer, Freeman, Nantier-Didiée (aus Paris); Tenöre — Sims Reeves, Cooper, Giuglini; Bässe — Belletti, Badiali, Santley. Pianistin: Arabella Goddard; Organist: Brownsmith. Den Stamm des Chors bildete der bradforder Sing-Verein (Dirigent W. Jackson), dem sich viele andere aus der Umgegend angeschlossen; das Orchester war in seinem Hauptbestandtheile das Orchester der italiänischen Oper von London; Costa dirigirte das Ganze.

Trotz der ungeheuren Kosten, welche allein schon die Herbeiziehung solcher Kräfte verursacht, hatte der diesjährige Vorstand dennoch die Eintrittspreise gegen früher ermässigt, ferner die Einnahme des letzten Concertes für ein Hospital bestimmt, und hat bei diesem kühnen Versuche gute Geschäfte gemacht. Die Eintrittspreise betrugen für jedes Concert in den Logen 1 L. St., in der Area 10 Sh. 6 P. und 7 Sh. 6 P., auf der West-Galerie 6 Sh. — alles bestimmte, numerirte Plätze; auf der Nord- und Süd-Galerie 3 Sh., oder für alle Concerte zusammen 17 Sh. 6 P. — Auf diese Weise war — nach englischem Maassstabe — auch den weniger bemittelten Classen, ja, selbst der zahlreichen Arbeiter-Bevölkerung in Bradford die Möglichkeit gegeben, die Festhalle zu besuchen, zumal da die Billets zu 17 Sh. 6 P. übertragen werden konnten. Mit Recht konnte das diesjährige Fest ein Volksfest heissen, auch war der Dreishillings-Platz immer voll besetzt. Die folgende Angabe der Zuhörerzahl in den verschiedenen Concerten kann zugleich eine Art von Barometer für den musicalischen Geschmack abgeben:

Dinstag Abends, Haydn's Schöpfung: 2431 Zuhörer.
Mittwoch Morgens, Händel's Dettinger *Te Deum* und Auswahl aus Judas Maccabäus: 1836 Zuhörer.
Mittwoch Abends, Gemischtes Concert: 2296 Zuhörer.
Donnerstag Morgens, Mendelssohn's Paulus: 1422 Z.
Donnerstag Abends, Gemischtes Concert: 2285 Zuh.
Freitag Morgens, Händel's Messias: 2271 Zuhörer.
Freitag Abends, Gemischtes Concert — Jackson's neue Cantate: 2908 Zuhörer.

Im Ganzen haben mithin 15,449 Personen die sieben Concerte an vier Tagen besucht! — Nehmen wir einen Durchschnitts-Preis von 6 Shilling oder 2 Thalern an, so ergibt sich eine Einnahme von etwa 31,000 Thalern. Von der wirklichen Einnahme ist nur so viel bekannt, dass von Verlust nicht die Rede ist und das Hospital 1000 Pf. St. erhalten hat.

Haydn's „Schöpfung" wurde eine der besten Aufführungen zu Theil, die man ausserhalb Londons in England hören kann. Costa wurde nicht nur enthusiastisch empfangen, sondern die halbe Nacht hindurch namentlich durch unsere Landsleute (in Bradford machen die Deutschen einen ansehnlichen Theil der Bevölkerung aus) mit Hochs und Fackelzug und Ständchen der Liedertafel um seinen Schlaf gebracht. Die Sängerinnen und Sänger von Yorkshire zeigten sich in Haydn's Chören sehr wacker. „Die Himmel erzählen" und „Vollendet ist das grosse Werk" machten einen vortrefflichen Eindruck. Unter den Solisten ragten Clara Novello — immer noch mit schöner voller Stimme

Digitized by Google

und dem Adel in Ton und Vortrag — und Sims Reeves hervor, der auch schon eine geraume Zeit lang singt, aber eben weil er ein Sänger ist, nicht ein Schreier und Lungentrotzer, noch fortwährend gefällt und mit Recht. Belletti sang den Raphael etwas stark italiänisch und liess den kräftigen und edleren Vortrag von Formes vermissen. Den Adam sang der Baritonist Santley recht hübsch, die Eva Frau Lemmens-Sherington. Das Orchester, das bekanntlich in der „Schöpfung" eine Hauptrolle spielt, war vortrefflich.

In Händel's *Te Deum* war die Macht der Massen imposant; Belletti sang hierin die Soli mit ausgezeichnetem Schwung. Im Judas Maccabäus feierte Sims Reeves seinen gewöhnlichen Triumph in der Hauptpartie. Eine vortreffliche Wirkung machte der Vortrag der einen Strophe des Siegsgesanges: „*See, the conquering hero comes*" durch drei Solostimmen.

Das erste Misch-Concert hatte ein Programm von 22 Nummern, was für England eben nicht zu viel war; allein es wurde durch stürmisch verlangte Dacapo's von zehn Nummern unverantwortlich ausgedehnt. Stern erster Grösse und mächtigster Anziehungskraft war Fräul. Tietjens, die zuerst mit der Brief-Arie aus Don Juan auftrat, dann aber sowohl allein als in Ensembles nur Verdi sang. Seit vielen Jahren hat auf den Musikfesten in England keine Sängerin einen so gewaltigen Eindruck gemacht, als sie. Ich habe nichts dagegen, dass die Frische und der Wohllaut der Stimme diese Thatsache rechtfertigt, allein neben einer so kunstvoll gebildeten Sängerin wie die Novello bleibt sie doch immer auffallend. Unter den Ensemblestücken war das Quintett aus Mozart's *Così fan tutte* eine schöne Gabe; alles Uebrige war mehr oder weniger aufs Paradiren berechnet. Vorzugsweise Erwähnung verdient Beethoven's Phantasie Op. 80, worin Miss Goddard die Piano-Partie ausführte. Nachher spielte sie noch Thalberg's abgedroschene Moses-Phantasie — nun freilich, die treffliche Künstlerin wusste wohl, dass sie beim „Volksfeste" zu Bradford nicht mit Beethoven'schen und Dussek'schen Sonaten kommen durfte! — Das Orchester spielte die Ouverturen zu Fra Diavolo, Wilhelm Tell und Ruy Blas wie am Schnürchen, alles ohne Probe. Auf nicht ruhenden Volksruf wiederholte Costa die Tell-Ouverture, d. h. das Allegro. Auch er kennt sein Publicum.

Mendelssohn's Paulus am Donnerstag Morgens war am schwächsten besucht (1422 Zuhörer), brachte jedoch mehr ein, als die Zahl der Anwesenden vermuthen liess, weil viele Kaufleute ihre abonnirten Plätze wegen der Geschäfte am Markttage unbesetzt liessen. Die St.-Georgs-Halle war vor sechs Jahren mit dem Paulus eingeweiht worden, und dieses Oratorium, das sehr ungerechter Weise in England fast ganz durch den Elias verdrängt worden ist, hat, wie ich höre, in Bradford, Manchester und anderen Städten des nördlichen Fabrikbezirks seine Popularität behalten. Die Einübung der Chöre gab den Beweis davon, und ich freute mich sehr, den lang entbehrten Duft dieser ersten frischesten Blüthe des Genius unseres Mendelssohn wieder einmal einschlürfen zu können. Ich that es in vollen Zügen, denn die Ausführung war vortrefflich.

Das Abend-Concert an demselben Tage zeigte wieder ein vollbesetztes Haus. Unter den 21 Nummern waren zwei Ouverturen (Preciosa und Semiramis) und — Beethoven's *Es-dur*-Concert! Ich bewunderte die Kühnheit der Miss Goddard, dem guten Volke von Yorkshire diese Geduld- und Geschmacks-Probe zuzumuthen, zumal da das Concert die neunte Nummer, die letzte des ersten Theils, bildete und an vierzig Minuten dauerte. Allein Ehre, dem Ehre gebührt; die ganze Versammlung folgte der grossartigen Composition von Anfang bis zu Ende mit gespannter Aufmerksamkeit und überhäufte die Künstlerin mit dem lebhaftesten Beifall. Miss Goddard spielte das Concert mit derjenigen Ruhe und Gediegenheit, welche ihre Vorträge classischer Musik auszeichnen. Im zweiten Theile gab sie der Menge Leopold von Meyer's Trovatore-Potpourri mit obligatem Bravour-Hokuspokus zum Besten, wurde stürmisch gerufen und gab darauf noch Thalberg's „Letzte Rose" zu. — Von Gesang-Vorträgen sind zu erwähnen das *Inflammatus* aus Rossini's *Stabat mater* und die grosse Arie aus Fidelio durch Fräul. Tietjens, die Scene „Durch die Wälder" aus dem Freischütz durch Sims Reeves, dem es aber an dem leidenschaftlichen Ausdruck fehlt, welchen der dramatische Gesang verlangt, und Rossini's „*Carità*" mit den Soli durch die Damen Tietjens, Sherrington und Nantier-Didiée.

Das letzte Morgen-Concert brachte Händel's Messias, der die in England vorzugsweise bewährte Anziehungskraft auch dieses Mal wieder übte, obschon Haydn's „Schöpfung" am ersten Festmorgen ein noch etwas zahlreicheres Auditorium angelockt hatte. Die Ausführung war in den Chören, deren genauere Kenntniss den Sängern volle Festigkeit und Zuversicht gab, fast noch vollkommener als im Paulus; sie leistete alles, was man von dem Chor eines Musikfestes, der bereits drei Tage hinter einander gesungen hat, erwarten kann. Die Solostücke standen nicht durchweg auf gleicher Höhe der Ausführung. Clara Novello genügte den Forderungen, die man seit Jahren an sie in dieser Partie zu machen gewohnt ist; allein Miss Sunderland, der Liebling der Bradforder, war in dem Vortrag der Arie aus *B-dur*: „Erwach' zu Liedern der Wonne", nichts weniger als correct und brachte vollends am Schlusse eine so schlecht gedachte und eben so schlecht ausgeführte Cadenz an, dass der übermässig losbrechende

Digitized by Google

Beifall bei jedem musicalisch Gebildeten ein unheimliches Gefühl erregte und der Urtheilsfähigkeit der Bradforder kein schmeichelhaftes Zeugniss gab. Die Altistinnen Miss Palmer und Miss Freeman sind Anfängerinnen mit hübschen Stimmen.

Das letzte Abend-Concert hatte die grösste Zuhörerschaft von allen, nahe an 3000 Personen, in der Halle versammelt. Die Quelle dieser vollen Strömung, deren beifälliges Rauschen und Donnern im Laufe des Abends öfter die Mauern beben machte, war die allgemeine Volksgunst, deren Herr Jackson, der Componist einer Cantate, die zum ersten Male aufgeführt wurde, sich hier erfreut. Jackson steht an der Spitze der musicalischen Vereine von Bradford und hat unendliches Verdienst um die Bildung und sittliche Veredlung der Arbeiter-Bevölkerung. Es ist ihm desshalb zu gönnen, dass man ihm bei dieser Gelegenheit den Tribut der Dankbarkeit in reichem, ja, überreichem Maasse zollte, und jeder Fremde hütete sich auch, den guten Bradfordern zu widersprechen, wenn sie in Herrn Jackson ihren Mendelssohn priesen. Für das Princip der Musikfeste würde es aber sehr nachtheilig sein, wenn dergleichen Local-Einflüsse maassgebend für das Programm werden sollten. Die Cantate, betitelt *The Year* (Das Jahr), enthält in einer ganz planlosen Zusammenstellung von Gedichten verschiedener berühmter und unberühmter Autoren eine Schilderung oder Verherrlichung (?) der vier Jahreszeiten, und statt *The Seasons,* eines Titels, der gefährliche musicalische Erinnerungen wecken könnte, ist der bescheidenere gewählt. Nicht ganz so bescheiden, aber eben so gedehnt und unzusammenhangend ist die Musik, welcher es hauptsächlich an Melodie und dann so ziemlich an allem fehlt, was eine Composition interessant und eindringlich macht. Der grösste Theil des Publicums war indess anderer Meinung, verlangte die Wiederholung mehrerer Nummern und war ganz ausser sich in seinen Beifallsbezeigungen.

Die Musikfreunde wurden durch Mozart's grosse *C-dur*-Sinfonie mit der Fuge im Finale, das nur etwas zu schnell genommen wurde, entschädigt. Es ist übrigens eine Seltenheit, dass eine Mozart'sche Sinfonie bei den englischen Musikfesten auf das Programm kommt; zum Probiren solcher Orchesterwerke ist keine Zeit vorhanden. An diesem Abende stimmte ich mit jenem Naturkinde überein, dass irgendwo beim Finale dieser Sinfonie auf den begeisterten Ruf seines Nachbars: „Mein Himmel, welch eine Arbeit!" erwiderte: „Ja, ich begreife nicht, wie die Herren Spieler es aushalten!" — Ich gestehe, dass mir bloss vom Zusehen der viertägigen Arbeit der Contrabassisten der Arm weh that, und ich war herzlich froh, als das *God save the Queen* und damit das ganze Fest beendigt war.

Das übrige Programm des Abends war wieder so buntscheckig als möglich. Herold's Zampa-Ouverture musste wiederholt werden (!), und unter den Gesangstücken von Mozart, Rossini, Mercadante, Verdi u. s. w. florirte sogar auch — auf einem Musikfeste! — das Quartett aus Martha von Flotow!

Donnernder Hervorruf des Dirigenten Costa und erdbebenartige Hochs auf den Bürgermeister von Bradford waren die letzten Geschützsalven, unter deren Krachen wir die Halle verliessen. C. A.

Für Kammermusik.

Es gibt Momente künstlerischen Genusses, die zu dem Schönsten und Edelsten gehören, was dem Menschen im Leben geboten werden kann, und in denen man fühlt, wie sehr Göthe Recht hat, wenn er sagt, der wahrhaft gebildete Mensch solle keinen Tag vorübergehen lassen, ohne den Eindruck irgend eines Kunstwerkes in sich aufzunehmen, ohne etwa ein Gedicht zu lesen, oder ein Gemälde zu betrachten, oder eine Musik zu hören. Es ist keineswegs nöthig, dass ein solches Kunstwerk neu sei; die Neuheit ist nicht die nothwendige Eigenschaft desselben, sondern die wirkliche Schönheit ist die Hauptsache dabei; allein der Genuss und die Wirkung des Eindrucks wird allerdings erhöht, wenn das Kunstwerk neu ist, wenn es aus unserer Zeit, mit der ja doch unser Denken und Fühlen verwachsen ist, als eine Schöpfung hervorgegangen, die wir entweder in allgemein menschlicher, oder noch lieber in nationaler Beziehung als gewisser Maassen gemeinsam betrachten können, wenigstens in so fern, als die Bedingungen, unter denen sie entstanden ist, dieselben sind, die uns für ihren Eindruck empfänglich machen.

In der Musik wird uns durch das Schaffen der Zeitgenossen jetzt selten die Freude zu Theil, mit einem neuen Werke zugleich den Eindruck des Schönen zu empfangen, welches durch Inhalt und Form jene Befriedigung in uns hervorruft, die wir oben „künstlerischen Genuss" nannten. Um so dankbarer müssen wir jede Gabe annehmen, welche aus dem ursprünglichen Quell des Musicalisch-Schönen entspringt, das heisst, welche die Schöpfung einer musicalischen Natur, eines inneren Kunstdranges ist, nicht das mühsame Erzeugniss künstlicher Factur und von aussen hergeholter Begeisterungs-Recepte. Solch eine freie, geniale Schöpfung hat uns neuerdings Heinrich Marschner gegeben in seinem:

Grand Duo pour Piano et Violon, dédié à son Ami Mr. Mich. DuMont à Cologne par H. M. Op. 174. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Digitized by Google

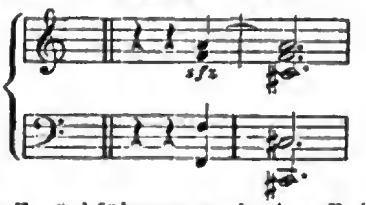
Der wunderbare, eigenthümlich romantische Geist, der nur auf deutschem Boden seine Heimat hat, weht uns aus dieser Composition wieder einmal so frisch und phantastisch, so leidenschaftlich und dann wieder so innig und fesselnd, so neckisch und dann wieder so sehnsüchtig träumend entgegen, dass wir uns in die Zeiten versetzt fühlen, wo Max und Agathe, Hans Heiling und Anna zum ersten Male als echt deutsche Gestalten voll Leben und Wahrheit uns unwiderstehlich anzogen und sich tief in Gemüth und Herz als unverlierbares Eigenthum senkten. Ja, unverlierbar und unzerstörbar weder durch den raffinirten Eklekticismus der französischen, noch durch den declamatorischen Singsang und den lärmenden Instrumentalprunk der neuesten deutschen Oper. Weber und Marschner, Einer und derselbe in dem Priesterthume deutschen Gesanges, aber unendlich mannigfach und verschieden im Ausdruck ihres Wesens, können und wollen sich auch in ihren Clavier-Compositionen den Zauberkreisen nicht entwinden, in denen ihr Genius sie gross gezogen und in die sie alle Herzen hineinziehen, sobald sie ihre Weise erklingen lassen. Diese Zauberkreise schlossen beide Meister gegen den Einfluss von allem Fremden undurchdringbar ab, mochte es von Süden oder Westen kommen; für sie war die italiänische wie die französische Oper so gut wie gar nicht vorhanden, sie schöpften aus dem reinen Quell des deutschen Volksliedes, horchten auf das Rauschen in den deutschen Hainen und Wäldern und schauten in den Nebeln und Wolken die Schemen der deutschen Sage, die sie durch Töne zu lebendigen Gestalten umschufen.

Desshalb athmen auch Marschner's Clavier-Compositionen jene bald lieblich verlockende, reizende und fesselnde, bald überreich emporquellende und in vollem Erguss strömende Romantik, deren Ursprung aus unbestimmter Sehnsucht sich nur ahnen, niemals aber deuten und auslegen lässt, und die keiner anderen Poesie zu ihrer Verdolmetschung bedarf, als der Poesie der Töne.

Dieses Duo, von Anfang bis Ende voll von jugendlicher Frische und Fülle der Gedanken, gibt ein neues glänzendes Zeugniss dafür. Es ist ein Meisterwerk in dieser Gattung, das um so mehr fesselt und anzieht, je mehr die ganze Gattung immer ärger zu modernen Salon- und Bravourzwecken herabgewürdigt wird. Hier ist Alles edel, voll Phantasie und Originalität, und nirgends verletzten beide in kunstmörderischem Toben die Form, sondern halten sie heilig als schützende Hülle des Schönen.

Der erste Satz, *Allegro appassionato* in *A-moll*, $^6/_8$-Tact (S. 1—12), schildert eine ruhelose, leidenschaftliche Stimmung, die in feurigem, schwungvollem Erguss ihren Charakter offenbart, nicht durch Aufeinanderthürmen von zehnfingerigen Accorden bei dissonirenden Vorhalten und ewigen rhythmischen Rissen. Erst in den letzten Tacten senkt sich der Sturm zu einiger Ruhe. Dann beginnt das *Andante espressivo, un poco agitato* in *E-dur*, $^4/_4$-Tact (S. 13—18), mit einer originellen melancholischen Cadenz der Violine in recitativartigem Rhythmus, welche nach der Haupt-Tonart und dem Thema leitet, das vom Pianoforte aufgenommen und zunächst allein von ihm durchgeführt wird. Das Thema ist, wie sich bei Marschner von selbst versteht, nicht etwa ein ärmliches Sätzlein von drei bis vier Tacten, sondern eine lange, vollständig ausgesprochene schöne Melodie, die namentlich in ihrer zweiten Periode in Verbindung mit den tiefen Tönen der Violine eine sehr schöne Wirkung macht. Alles ist krystallreiner Guss, das ganze Andante eine Gesangscene voll Empfindung und wahrem Gefühl.

Das *Scherzo Presto*, $^3/_4$-Tact in *A-moll*, ist höchst originel, wiewohl es sich an die durch Beethoven festgestellte Form dieser Gattung hält und die Neuheit nicht in anderstheiligem Rhythmus und Aehnlichem sucht. Ueberraschend und eigenthümlich, auch in der Form neu, ist der Eintritt des Trio nach dem Schlusse in *A-moll*:



Erst nach der Zurückführung nach *A-moll* (einem Theile von 16 Tacten) tritt das eigentliche Trio ein mit einer von jenen reizenden Melodieen, wie sie nur Weber und Marschner spenden. — Der letzte Satz, *Allegro passionato*, ¢ in *A-moll* (S. 26—41), ist ebenfalls eine Ausströmung derselben Inspiration, welche die drei ersten erzeugt hat. Von merkwürdigem Effect ist namentlich der Anfang des zweiten Theils und die darauf folgende, zur Durchführung benutzte Stelle im *pianissimo* auf einer Saite des Pianoforte.

Wiewohl das Duo keineswegs für Bravour geschrieben ist, sondern als Musik um der Musik willen, so ist es doch für die Spieler, namentlich auch für den Violinisten, sehr dankbar; es erfordert bei nicht bedeutender Schwierigkeit nur einen geist- und gefühlvollen Vortrag, um sich überall in bleibende Gunst zu setzen. — Die Ausstattung ist gut, die Clavierstimme in Partitur gedruckt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Bonn. Herr Musik-Director W. Neuland von hier, welcher sich in Calais eine ehrenvolle Stellung erworben hat und als tüchtiger Kirchen-Componist bekannt geworden ist, besuchte uns. Seine neueste zweite Messe wurde vor Kurzem unter der Leitung des Herrn Dom-Capellmeisters Schorn-Müller in Aachen aufgeführt und fand grossen Beifall

Digitized by Google

Hannover. Herr Bernhard Scholz, der im Frühjahre drei Monate lang die Dirigenten-Stelle des erkrankten Capellmeisters Fischer versah, ist nunmehr definitiv als Capellmeister bei dem hiesigen Hoftheater angestellt.

Karlsruhe. Es heisst, dass die Aufführung der Oper „Tristan und Isolde" von Rich. Wagner, deren Widmung die Grossherzogin Louise angenommen haben soll, hier vorbereitet werde.

Wien. Nach langer Unterbrechung kam es endlich zur zweiten Gastvorstellung des Herrn Theodor Formes als George Brown in der Oper „Die weisse Frau". Das Haus war gut besucht, Herr Formes wurde nach jedem Actschlusse gerufen und auch sonst wiederholt mit Beifall ausgezeichnet, der jedoch weder allgemein noch besonders lebhaft war. Der treffliche Sänger schien noch unter dem Einflusse der kaum überstandenen Unpässlichkeit zu leiden und schon im zweiten Acte nicht mehr im vollkommen unbeirrten Gebrauche seiner Mittel zu sein. Am freiesten und sichersten bewegte er sich im ersten Acte.

Die „Recensionen" enthalten in Nr. 36 eine scharfe, aber mit Beweisen unterstützte Kritik der artistischen Direction des Hof-Operntheaters. Zu den für diese Saison, die seit sieben Wochen eröffnet ist, angekündigten neuen Opern von Meyerbeer, Wagner, Marschner, Taubert, Doppler, Abert, Th. Löwe und Wiederaufnahmen von Gluck, Dittersdorf, Marschner (Hans Heiling) u. s. w. ist noch keine einzige Probe gehalten worden. Beiläufig erfahren wir, dass Frau Csillag (Mezzo-Sopran) mit 17,400 Gulden jährlicher Gage „erhalten" worden ist, Fräul. Sulzer (eine wenig zu beschäftigende Altistin) 6000 Gulden, Fräul. Krauss hingegen, für erste und zweite Sopran-Partieen engagirt, nur 1200 Gulden bekommt.

Ueber das Gerücht, dass das Hof-Operntheater als Privat-Unternehmung verpachtet werden solle, lesen wir nichts in den wiener Blättern. Es ist wahrscheinlich aus der projectirten Abschaffung der italiänischen Oper für die Zukunft entstanden.

Paris. Eine frühere Oper von Flotow: *L'Ame en peine*, soll vom grossen Operntheater wieder aufgenommen werden.

Scribe und Limnander haben eine neue komische Oper: *Les Blancs et les Bleus*, geschrieben, in welcher Fräul. Wertheimber die Hauptpartie singen wird. Die Aufführung im Theater der komischen Oper steht bevor.

Das *Théâtre lyrique* kündigt für die begonnene Saison nicht weniger als sieben neue Opern von 3—5 Acten und dazu noch ein halbes Dutzend einactiger an. Darunter befinden sich zwei von Scribe: *Les Violons du Roi*, 3 Acte, Musik von Deffès, und eine namenlose in drei Acten mit Musik von Claplsson; eine fünfactige, Musik von Th. Semet (?); eine dreiactige, dito von Aimé Maillard; eine dreiactige von Alex. Dumas dem Aelteren, Musik von Ferd. Poise; eine dreiactige, Musik von Ernst Reyer; eine dreiactige Buffo-Oper von Barbier und Carré, Musik von Gounod.

Das neue Opernhaus soll auf dem Boulevard in der neuen Strasse von Rouen, der *Rue de la paix* gegenüber, erbaut werden.

Die italiänische Oper hat ihr Programm für 1859—1860 bekannt gemacht. Unter den Sängerinnen erscheinen die Damen Bottini, Penco, Borghi Mamo, Cambardi als Sopranistinnen, Alboni und Acs als Altistinnen; Tenöre Gardoni, Lucchesi, Morini, Tamberlik; Baritone Badiali, Graziani, Merly; Bässe Angelini und Patriossi; Buffo Zucchini. Orchester-Dirigent Bonetti. Das Repertoire bringt 26 Opern, darunter *Il Matrimonio segreto* von Cimarosa, von Mozart Don Juan, Figaro, Zauberflöte, von Donizetti 5, von Rossini 6 (darunter „*Un curioso accidente*" — ?), von Verdi 4 und Flotow's Martha.

Petersburg. Es ist hier eine russische musicalische Gesellschaft ins Leben getreten, welche musicalische Bildung und den Geschmack an Musik in Russland zu fördern und vaterländische Talente zu unterstützen vor hat. Durch einen jährlichen Beitrag von 15 Rubeln wird man Mitglied der Gesellschaft, und wer 1000 Rubel schenkt oder sich zu einem Beitrage von 100 Rubeln im Jahre verpflichtet, wird Ehren-Mitglied. Der Kaiser hat die Statuten bereits bestätigt.

Das Interesse der fashionablen Welt dreht sich gegenwärtig um die ausgezeichneten Concerte, welche der berühmte wiener Walzer-Componist Johann Strauss hier veranstaltet. Schon seine elegante, sichere persönliche Erscheinung, die Freiheit seiner Bewegung haben ihn zum Liebling der hiesigen Aristokratie gemacht, in deren Kreisen er sich den grössten Theil seines hiesigen Aufenthalts bewegt. Johann Strauss bietet aber auch Alles auf, um seine hiesigen Freunde und Gönner noch mehr für sich einzunehmen. Sein Orchester ist von ihm auf eine Stufe der Vollendung gebracht worden, dass es die grössten und schwierigsten Tondichtungen unserer Heroen Beethoven, Mozart, Mendelssohn, R. Wagner, Schumann u. s. w. mit einer Präcision und Feinheit der Nuancirung zur Aufführung bringt, wie man sie nur in den ersten philharmonischen Concerten zu hören gewohnt ist.

Rio Janeiro. Madame de la Grange ist ein Liebling des hiesigen Publicums geworden. Am 15. Juni begann eine neue Saison. Lucia war die Eröffnungs-Oper, in welcher der Tenor Mirate Sensation machte. Madame La Grange wurde durch den Conductor Signor Giannini ein goldener Kranz überreicht. Am 29. Juni wurde Rigoletto gegeben, mit Madame La Grange als Gilda, Herrn Mirate als Herzog und Herrn Arnaud als Rigoletto. Der Erfolg war glänzend.

Ankündigungen.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen und durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Dritte Sonate

für

PIANOFORTE

von

Ferdinand Hiller.

Op. 78.

Preis: 1 Thlr. 15 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 39. **KÖLN, 24. September 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik. (Der Kunstgesang u. s. w. Von C. G. Nehrlich.) Schluss. — Singübungen von Antonio Mazzoni, bearbeitet von R. Würst. — Systematische, theoretische Elementar-Singschule. Unter Dr. Immanuel Faisst's Mitwirkung herausgegeben von L. Stark und S. Lebert. — Der Zustand der Kirchenmusik überhaupt und in Süd-Deutschland besonders. Von Dr. D. M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin — Dresden — Schlestadt — Bremen — Salzburg — Arad).

Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik.

(Der Kunstgesang u. s. w. Von C. G. Nehrlich.)

(Schluss. S. Nr. 37.)

Es geht Herrn Nehrlich wie allen Enthusiasten, die auf praktischem Wege zum Nachdenken über ihre Beschäftigung gekommen: sie nehmen dann das von ihnen Gefundene für etwas zum ersten Male Erfundenes und gerathen in eine Art von Schwärmerei dafür, die, so fern sie mehr in der Liebe zur Sache und in der Ueberzeugungs- und Gewissens-Treue ihre Wurzel hat, als in persönlicher Eitelkeit, ihre nicht bloss verzeihliche, sondern auch nützliche Seite hat, trotzdem aber in ihren Resultaten nur mit Vorsicht aufgenommen werden darf. Am gefährlichsten ist eine solche Schwärmerei in der Kunstlehre, zumal wenn sie, nicht von streng wissenschaftlicher Bildung unterstützt, dennoch ihr Object wissenschaftlich definiren und die Ergebnisse ihres Enthusiasmus philosophisch begründen will. Eine Epoche wie die jetzige, ein Zeitalter der Reflexion, Theorie und Kritik, ist vorzugsweise angethan, zu verleiten, an die Lösung der Frage nach den letzten Gründen jedes Dinges mit grosser Dreistigkeit ohne gehörige Fundamentalbildung des logischen Denkvermögens zu gehen; und was dann dabei für die Kunstlehre, namentlich für die Aesthetik der Tonkunst, für Zwitter-Systeme und Phantasie-Geburten herauskommen, davon gibt die neuere musicalische Literatur, Wagner's „Drama der Zukunft" an der Spitze, hinlängliche Beispiele.

Diese Bemerkungen passen zum grossen Theil auch auf die Bestrebungen, die in den beiden (in Nr. 37) von uns angeführten Schriften zu Tage kommen. Das Gute, das im Allgemeinen in diesen Bestrebungen, die Musik auf tiefere Quellen im Inneren des Menschen zurück zu führen, liegt, wollen wir keineswegs verkennen: sie sind der erfreuliche Ausfluss einer Reaction gegen die Gehaltlosigkeit, ja, Unsittlichkeit des modernen Musiktreibens, der seelenlosen Virtuoserei, der oberflächlichen und leichtfertigen Lehrweise.

Diese Anerkennung kann uns aber nicht hindern, in Bezug auf Nehrlich's „Kunstgesang" zu bedauern, dass das theoretisch Richtige und auch praktisch Brauchbare in seinem Buche in einen so weiten Mantel der Darstellung gehüllt ist, dass man mitunter Mühe hat, es aus den Falten desselben herauszuschütteln. Zunächst mangelt, was in einem Buche, in welchem so viel von Philosophie die Rede ist, auffällt, die logische Eintheilung des Stoffes. Diese ist so nachlässig gemacht, dass der ersten Abtheilung: „Theoretischer Theil", der von Seite 7—86 geht, auf S. 87 eine „Einleitung zum dritten oder praktischen Theile" folgt, ohne dass von einem zweiten die Rede gewesen ist. Ferner enthält diese „Einleitung" zum praktischen Theile den ganzen praktischen Theil selbst, und zwar nur auf zehn Seiten (88—98), während der theoretische schon vieles bringt, z. B. den Abschnitt „Coloratur", das in den praktischen gehört. Wie dieser Abschnitt in folgende Reihe passt: „Theoretischer Theil. I. Allgemeines. II. Körperliches. III. Geistiges. IV. Besceltes (Ist das nichts Geistiges?). V. Coloratur" — das ist überhaupt schwer zu begreifen.

Ein zweiter Uebelstand ist der, dass der Verfasser dieses sein neuestes Werk zwar ausdrücklich „Eine Gesangschule" nennt und obenein mit dem etwas marktschreierischen Zusatz: „für Gesangstudirende, Künstler und Kunstlehrer und alle, welche den höheren Gesang lieben, lernen, ausüben oder lehren" — dennoch aber alle Augenblicke auf seine früheren methodischen Bücher verweis't und den Belehrung Suchenden nach C. G. Nehrlich's „Gesangkunst", zweite Auflage, Leipzig, bei Teubner, 1853, zurückschickt. Dass nun die Leser des „Kunstgesangs" von 1859 wieder bei der „Gesangkunst" von 1853 in die Schule gehen müssen, riecht etwas stark nach

Digitized by Google

Buchmacherei im Gustav-Schillings-Geschmack, von dem wir keine Freunde sind. — Anführungen methodischer Werke für Gesang-Unterricht, die von Anderen herrühren als dem Verfasser, findet man so gut wie gar nicht; Herr Nehrlich denkt zwar nicht: „*Après moi le déluge*“, aber: „*Avant moi le chaos*“ — und geht darin viel zu weit. Besonders auffallend ist, dass er das sehr verdienstliche Werk von Dr. W. Schwarz: „System der Gesangkunst nach physiologischen Gesetzen“, Hannover, bei Helwing, 1857 — nirgends erwähnt.

Endlich scheint uns Herr Nehrlich viel zu sehr erfüllt von Ueberschwenglichkeit des Vertrauens auf seine „Entdeckungen“ und „methodischen Geheimnisse“, wie sie sich z. B. gleich in der Einleitung in den Worten kund gibt: „Der Verfasser liess daher neben den Uebungen in der technischen und organischen Befähigung zum Gesange — — Uebungen hergehen, welche auf Belebung und Stärkung des Willens, Veredlung des Herzens, Bereicherung der Phantasie und Aufklärung des Verstandes berechnet waren. — — Die Natur, welcher er *a priori* durch einen glücklichen Gedankengang auf die Spur gekommen war, liess ihn auch „*a posteriori* einen Blick in ihre geheime Werkstatt thun, um ihm das harmonische Zusammengreifen der Mittel zu zeigen, durch welche auch die unbegabteste Stimme zum seelenvollen Organ eines edlen Gesanges werden kann.“ — Da der incorrecte Ausdruck: „unbegabteste Stimme“, nichts Anderes bedeuten kann, als einen Menschen, „der keineswegs mit einer Stimme begabt ist,“ so hätten wir denn hier eine Methode, durch welche dasjenige, was man bisher für das Haupt-Erforderniss beim Gesange gehalten hat, nämlich die Stimme, überflüssig gemacht wird!

Der Verfasser hat (S. 4) in der „Einrichtung des Organismus und der Gesetzmässigkeit ihrer Functionen den Keim für alles Grossartige im Gesange“ gefunden, ferner aber „einen eigenthümlichen hellen Klang als die Sonne, welche diesen Keim zur Entfaltung bringt“. Dieser „helle Klang“ leistet Alles: „grossen Ton, reinen Ton, Coloratur und deutliche Aussprache“. Dabei müssen wir nur bedauern, dass derselbe „bloss mündlich erlernt werden kann“ (S. 4); denn aus dem Zusammenhange geht hervor, dass dies heissen soll: der bloss mündlich gelehrt werden kann, da wir keinen Begriff davon haben, wie überhaupt irgend ein Ton anders als mündlich gelernt werden könne. In der That finden wir in dem ganzen Buche keine Erklärung, worin dieser Zauberton besteht, und keine Anleitung, wie er zu erzielen sei. Wir werden also alle zu Herrn Nehrlich reisen müssen, um „mündlich zu lernen“. Bis dahin müssen wir der neu entdeckten, geheimnissvollen „hellen Klang“ für einen sehr nahen Verwandten der *Voix blanche* (im Gegensatze der *Voix sombre*) der älteren Schule halten.

Was nämlich Seite 39 über „die Kunst des hellen Tones“ gesagt wird, bringt uns nicht weiter. Es heisst auch da nur: „Es lässt sich mit Worten keine Vorstellung davon geben; von dem Lehrer vorgemacht, kann er leicht nachgemacht werden und wirkt Wunder. — — Durch ihn entwickelt sich das Chaos der inneren Tonwelt zu fünf geordneten Daseinsstufen, die den fünf Daseinsstufen der Aussenwelt entsprechen.“ (!)

Um dergleichen Mysticismus der Gesanglehre zu verstehen (?), muss man wissen, dass Herr Nehrlich fünf, sage fünf Register der menschlichen Stimme, und zwar jedes von vier Tönen (unabänderlich, jedwede Natur unter die gleiche Schablone gebracht!) annimmt (§. 19, S. 28 ff.). Dann muss man hören, wie er diese Register in ihrem Verhältnisse zur Weltstellung und zu Gott betrachtet (S. 38):

„Ich kann mich hier nicht enthalten, darauf aufmerksam zu machen, dass Gott mit den Menschen gerade so verfährt, wie der Mensch mit den Tönen. Auch die Menschen treten, aus Leib und Seele bestehend, ins äussere Dasein heraus, das Ebenbild seines inneren Wesens zu sein; aber auch der Vollkommenste ist von Natur nicht in dem Zustande der Reinheit, die für das Leben erforderlich ist, zu dem Alle berufen sind, für das Leben im ewigen Reiche Gottes. Darum trennt Gott die Vereinigung wieder, die durch die Natur zu Stande kam; der Mensch wird durch den Tod in Körper und Seele aufgelöst, und zwar in seinen Urkörper und seine Urseele, welche beide aus einer dem Menschengeiste unwahrnehmbaren Welt herrühren, daher in ihrer vollkommenen Trennung verschwunden zu sein scheinen; aber sie existiren eben so gewiss, als die Tonkörper und Tonseelen existiren, welche die Kunst zu trennen pflegt, um sie einmal zu einem vollkommneren Ganzen wieder vereinigen zu können; sie werden daher zu seiner Zeit, wenn die reine Körperlichkeit (die gefassten Register) den Gipfelpunkt ihrer aufwärts gehenden Entwicklung, und die reine Geistigkeit oder Seelenhaftigkeit (die gehauchten Register) den Fundamentalpunkt ihres Abwärtssteigens erreicht haben wird, zu einem schöneren Ganzen wieder vereinigt werden. Das ist der Sinn der Auferstehung, die viel wörtlicher aufzufassen ist, als sich die tief gelehrte Welt träumen lässt.

„In unserem Verhältnisse zur Tonwelt hat uns Gott ein Abbild seines Verhältnisses zur Welt, insbesondere zur Menschenwelt, gegeben. Die Register sind das Werkzeug der Trennung und der Vereinigung, des Todes und Wiederauflebens. Wie die Töne der Sängerbrust sterben müssen, um schöner wieder aufzuerstehen, so auch die Men-

Digitized by Google

schen und die ganze Natur; und wie die Belebung der Töne eine unendlich mannigfaltige ist, damit die Verwirklichung des Gesang-Ideals möglich werde, so wird auch die neue Belebung der Menschen und der Natur unendlich mannigfaltig sein, damit das Reich Gottes in seiner ganzen Reinheit verwirklicht werde.

„Aber diese neue Belebung zu einem höheren, verklärten Dasein wird nicht eher eintreten, als bis sich auch im ganzen Weltall das Doppelregister für eine gegenseitige Verklärung und Durchdringung hergestellt hat, das wir im Tonleben unserer Stimme herzustellen im Stande sind. Alles, was wir in der Natur sehen, ist eine Offenbarung eines Strebens nach Ausdehnung der Factoren des Lebens, der Geistigkeit und der Körperlichkeit. Die Körperlichkeit steigt gleich einer gefassten Registerreihe aufwärts vom schwersten Metalle bis zum geistigen Lichtstrahle; die Geistigkeit aber senkt sich belebend — gleich einer gehauchten Registerreihe abwärts — von dem Wesen, welches das Menschengehirn in Bewegung setzt, bis zu dem Wesen, welches die Atome eines Goldklumpens zusammenhält. Diese doppelte Richtung der Natur zur Hervorrufung einer neuen Welt stellen die Register durch ihre doppelte Ausdehnung aufs anschaulichste dar, so dass man unwillkürlich auf den Gedanken kommen muss, der Urheber aller Belebung habe uns in ihrem Zwecke den Zweck der Natur vor Augen legen wollen.

„Noch muss ich hier der Merkwürdigkeit gedenken, dass nur die vier ersten Register gefasst oder gehaucht vorkommen können, das fünfte und höchste aber seine Natur nicht zu ändern vermag. Es weis't damit auf eine Entwicklungsstufe des Daseins hin, auf der die Körperlichkeit völlig spiritualisirt, d. h. mit der Seelenhaftigkeit durch und durch Eins geworden ist. Das ist auch der Charakter der Töne dieses Registers; jeder ist die Offenbarung eines in seiner materiellen Lebendigkeit strahlenden Geistes."

Was sollen dergleichen mystische Phantasieen, die noch dazu auf einer so willkürlichen Annahme, wie die des fünffachen Tetrachords der Stimmregister ist, beruhen, beim Gesang-Unterricht?

Weit mehr einverstanden sind wir mit dem praktischen Theile des Buches, d. h. mit der Auswahl der Uebungen und Solfeggien — 142 Nummern für Sopran- oder Tenorstimmen, 174 für Alt- oder Bassstimmen (aber im *G*-Schlüssel gedruckt). Der Text dieses Theiles könnte freilich ausführlicher sein, wofür Raum genug durch Ausscheidung unwesentlicherer Dinge aus dem ersten Theile gewonnen werden könnte. Auch stimmt die Erklärung des Verfassers (S. 87): „Es kann unsere Absicht nicht sein, eine ausführliche Anleitung zu geben, wie man die gegebenen Solfeggien als Mittel u. s. w. zu behandeln habe, da diese Schule nicht eine Schule zum Selbstunterricht sein, sondern dem Lehrer, der eine gute Tonbildung hat, zur Anregung, dem Schüler aber unter einem solchen Lehrer zum Leitfaden dienen soll" — nicht zu dem Titel und zu der auf dem Titel noch besonders angeführten Bestimmung des Werkes für Gesangstudirende u. s. w. — Wir halten auch viel auf die „alten Solfeggien", die der Verfasser gegeben hat (sie sind mit Athemstrichen versehen; von „neuer Bearbeitung in der Begleitung einiger" haben wir nichts bemerkt), und es ist gut, dass diese, allein auf die kunstmässige Ausbildung der Stimme, nicht auf melodiösen Reiz berechneten Solfeggien der alten Italiäner, von denen Scarlatti, Caselli, Mazzoni, Hasse, Leo, Porpora genannt sind, wieder abgedruckt sind. Allein trotzdem nimmt Herr Nehrlich den Mund wieder zu voll gegen sämmtliche neuere Solfeggien, von denen er nur die Bordogni'schen „mit Auswahl" zur Benutzung erlauben will. Es gibt von Cherubini bis zu unseren Zeitgenossen (z. B. Siebert) Componisten von Solfeggien, die auf geschickte Weise das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden wissen. Dergleichen Arbeiten sind freilich nicht so leicht und bequem, wie der Abdruck von Uebungen aus den Gesangschulen der Alten und das Absprechen in Bausch und Bogen über die Neueren.

Sollen wir im Ganzen unsere Ansicht über das vorliegende Buch zusammenfassen, so müssen wir gestehen, dass wir wohl das Streben des Verfassers, weniger aber den Nutzen seines Werkes anzuerkennen vermögen; namentlich können wir diesem nicht das Prädicat einer „Gesangschule" zuertheilen, da den Hauptinhalt theoretisches Raisonnement bildet, dessen Quintessenz auf ein paar Bogen hätte gegeben werden können, und dem wir überhaupt nicht die grosse Bedeutung beizulegen vermögen, die der Verfasser ihm zuschreibt. Es ist recht schön und gut, dass auf das Seelische des Gesanges der Haupt-Accent gelegt wird; allein die Methode überschätzt sich selbst, wenn sie diese Eigenschaft hervorbringen oder entwickeln zu können glaubt. Der richtige Vortrag lässt sich allerdings lehren; den seelenvollen Ton und den beseelten Vortrag kann keine Methode der Welt da erzeugen, wo keine Seele ist. Der sympathische Klang der Stimme und der Gefühls-Ausdruck sind Gaben der Natur; den gemachten und angelernten wird man auf der Stelle von dem wahren, angeborenen unterscheiden. Will man gegen diese Ansicht die Beispiele von Sängern anführen, die mit wenig Stimme dennoch das Herz ergriffen und hingerissen haben, so sprechen diese Beispiele gerade für unseren Satz; denn nur die geistige Organisation, die innere Begabung machte sie fähig — bei gleichen Studien —, andere Sänger,

Digitized by Google

die mehr Stimme, aber weniger Seele, weniger Genie hatten, zu übertreffen.

Wir schliessen hier folgende Anzeigen an:

Singübungen von Antonio Mazzoni, bearbeitet von Richard Wüerst. Berlin, Trautwein'sche Buchhandlung. 4 Hefte (2 für Sopran, 2 für Alt), jedes 1 Thlr.

Antonio Mazzoni gehört wie Mancini zu den berühmten Gesanglehrern des vorigen Jahrhunderts in Italien (geb. 1725, gest. nach 1790). Auch als Componist erwarb er sich durch mehrere Opern einen bedeutenden Ruf, der ihn auch nach fremden Ländern führte, nach Russland und Schweden und von da nach Spanien. Zuletzt lebte er in seiner Vaterstadt Bologna, wo er seit 1770 Capellmeister an San Petronio war.

Herr R. Wüerst hat von den Singübungen Mazzoni's, die, wie er mit Recht sagt, in ihrer Art noch unübertroffen sind, acht der vorzüglichsten ausgewählt und mit einer leichten Clavier-Begleitung versehen, „ohne dabei an den vielfach geschmacklosen, oft sogar fehlerhaften Bässen festzuhalten, mit denen die Uebungen bekannt waren." In den zu solfeggirenden langsamen Sätzen hat er die Tonsylben *do re mi* u. s. w. untergelegt und in allen Stücken Zeichen für das Athemholen angebracht. Die Sopran-Uebungen sind dieselben, wie für die Altstimme, aber um eine Quarte höher. Die Begleitung ist recht hübsch in dem Stil der Melodie gehalten. Die Uebungen sind Musikstücke in geschlossener Form, jede besteht aus einem langsamen Tempo und einem Allegro. Wir empfehlen sie allen Gesanglehrern und Sängerinnen, denen es mit dem kunstmässigen Gesange Ernst ist. Der Stil der Coloratur wird allerdings von Vielen als zopfig bezeichnet werden, allein wer diesen Zopf bezwingt (namentlich Nr. 7 und 8), für den wird das moderne Haargekräusel ein Kinderspiel.

Einen anderen Zweck verfolgt:

Systematische, theoretische Elementar-Singschule zum Gebrauch beim Privat-Unterricht so wie in den höheren Lehranstalten und Chorknabenschulen beider Confessionen. Unter Dr. Immanuel Faisst's Mitwirkung verfasst und herausgegeben von Ludwig Stark und Sigmund Lebert, Lehrern an der stuttgarter Musikschule. Stuttgart, bei J. G. Cotta. 1859. Gr. 8. VI u. 343 Seiten.

Der Ausdruck im Titel: „in den höheren Lehranstalten", kann zu Missverständnissen Anlass geben; das Buch ist für die Ausbildung und den Gesang-Unterricht von Kinderstimmen vor der Mutation bestimmt, also doch hauptsächlich für Elementarschulen, was natürlich den Gebrauch in den unteren Classen höherer Lehranstalten nicht ausschliesst.

Der angegebene Lehrgang ist zweckmässig und bewährt das Geschick der Verfasser, das Pädagogische mit der gründlichen Vorbereitung zum Künstlerischen zu verbinden. Das Singen nach Zahlen wird mit Recht nur als Mittel zum Zweck bei den Uebungen im Treffen vorübergehend angewandt, sonst ist überall das Noten-System zu Grunde gelegt. Die Abschnitte, welche die allmähliche Entwicklung des Organs bezwecken, und das Capitel über die Aussprache haben uns besonders befriedigt; letzteres ist in vielen Gesangschulen in Bezug auf praktischen Unterricht und Uebungen ganz und gar vernachlässigt. Der zweite Theil enthält auf S. 193—343 eine Sammlung von 16 einstimmigen Liedern mit Clavier-Begleitung, 12 zweistimmigen und 12 dreistimmigen Chorälen, mehreren katholischen Kirchengesängen mit lateinischem Text, 6 zwei-, 6 drei-, 12 vierstimmigen Liedern u. s. w. bis zu 7 dreistimmigen Fugen — alles für unmutirte Stimmen. Sollte es nicht zweckmässig sein und die Einführung erleichtern, wenn die Stimmen zu dieser Sammlung (die viele eigene Compositionen der Herausgeber und die Bearbeitung der Choräle durch Herrn Dr. Faisst enthält) in wohlfeilem Abdruck den Schülern in die Hände gegeben werden könnten? — Text- und Notendruck ist vortrefflich, die ganze äussere Ausstattung vorzüglich.

Der Zustand der Kirchenmusik überhaupt und in Süd-Deutschland besonders.

Dass die Musik in der katholischen Kirche (von der zunächst die Rede sein muss) seit Scarlatti und weiter herab sich verschlechterte, weiss jeder, der die hieher bezügliche Literatur kennt. Das *Stabat mater* von Pergolese, dessen schöpferischer Geist übrigens ganz unangetastet bleibt, leitete jenen überschwänglichen Sentimentalismus in der Musik ein, der den thränenreichen poetischen Fabricaten einer nicht fern gelegenen Zeit verglichen werden kann. Im Sturmschritt vollendete sich von da an die Verschlechterung der kirchlichen Musik; es hat den Anschein, als ob es darauf abgesehen gewesen wäre, durch die Verflachung dieses mächtigen Factors der religiösen Rührung die Kirche selbst zu schwächen. Es überboten sich ordentlich die Componisten in der Hervorbringung von nichtssagender theatralischer, von Hokuspokus überströmender, tänzelnder Kirchenmusik. Der Gräuel an heiliger Stätte war so gross geworden, dass man ungescheut die frivolsten Piecen aus komischen und anderen Opern während der heiligsten Handlung producirte. Da hätten die Vorsteher

Digitized by Google

der Kirche blind sein müssen, wenn sie nicht den Schaden bemerkt hätten, der aus dieser Richtung erwuchs. Gleichwohl dauerte es lange genug, an die 70—80 Jahre, bis Einschreitungen gegen dieses Gebahren erfolgten. Regensburg hat das Verdienst, die Initiative ergriffen zu haben. Der dort als Canonicus lebende Dr. Proske, ein Mann des gründlichsten und ausgebreitetsten Wissens, der zudem über zwei Jahre in Rom und anderen berühmten italiänischen Städten die kirchenmusicalischen Schätze nicht nur studirt, sondern eigenhändig copirt hatte, der auch in Folge dessen im Besitze einer unendlich kostbaren Bibliothek ist, versammelte neben den Sängern des Chors der Stiftskirche an der alten Capelle eine Anzahl von Musikfreunden und Musikfreundinnen zu regelmässigen Versammlungen, in denen neben theoretischen Belehrungen die Meisterwerke der mittelalterlichen Kirchenmusik in chronologischer Folge praktisch geübt wurden. Oefters im Jahre wurden öffentliche Aufführungen veranstaltet, die Anfangs der Neuheit wegen, allmählich aber auch aus aufrichtiger Begeisterung zahlreich besucht wurden. Die Journale nahmen auch schon Notiz davon, wenngleich noch schüchtern und vereinzelt. Wie sehr man an dem Hergebrachten und seit Jahren Gewohnten hing und wie wenig Hoffnung auf Nachahmung diese Versuche hatten, beweis't der Umstand, dass in Regensburg selbst nach dreissig Jahren keine einzige Kirche zu ähnlichen Bestrebungen auch nur im Entferntesten die Hand bot, die Domkirche ausgenommen, welche doch hin und wieder Versuche machte. Von weit her war schon gar keine Aussicht auf Erfolg; man rühmte die Bestrebungen, belobte sie, staunte sie an, belächelte sie wohl auch als eine fixe Idee; dabei blieb es. Selbst nicht ein einziger Kirchenfürst that sich hervor, der ihnen das Wort geredet hätte; ja, gerade der Clerus war ihr heftigster und langjähriger Gegner. Doch endlich sollte die Sache ihre gehörige, längst verdiente Würdigung finden. Der Hochwürdigste Bischof Valentin von Regensburg, seit 1857 im Grabe ruhend, veranlasste 1851 die Herausgabe eines Sammelwerkes, das dem oben genannten Canonicus Dr. Proske anvertraut wurde und die Verbreitung altclassischer Kirchenmusik zum Gegenstande hat. Ihm zur Seite sollte ein Handbuch des *Cantus Gregorianus* gehen, und sollte der kürzlich verstorbene Chorregent Joh. Georg Mettenleiter die Bearbeitung desselben auf sich nehmen. Alsbald erschien ein Prospectus zu der beabsichtigten *Musica divina* und zu dem *Enchiridion Chorale* sammt Orgelbuch; und den Bemühungen des hochseligen Bischofes Valentin, der an alle Bischöfe Einladungsschreiben zur Betheiligung an diesem reformatorischen Werke ergehen liess, ist es vorzüglich zu danken, dass die Subscription eine sehr namhafte Liste schon in kurzer Zeit aufwies. Mit dem Erscheinen der ersten Partieen, beiden Messen (Pustet in Regensburg), begann auch die Aufführung der darin enthaltenen Werke; zwar ging es damit langsam, der Geschmack war zu sehr verwöhnt, als dass er an solch ernsten Tongebilden schnell Gefallen finden konnte. Auch war das Verständniss fast ganz verloren gegangen; die alten Tonarten, in denen sie sich ausschliesslich bewegen, waren so fremd, wie die eigenthümliche Notenschrift der alten Antiphonarien und Gradualien. Es galt einen gänzlichen Neubau auf ganz neuem Fundamente. Kein Wunder, dass sich Viele dagegen sträubten; es geschah aus Unlust und Liebe zur Gewohnheit, vielfach aber aus Trägheit. Die Versuche blieben desshalb vereinzelt. Zu einem allgemeinen Durchbruche konnte es so nicht kommen: ja, umgekehrt! die Begeisterung, welche Anfangs Manchen entflammt hatte, verlor sich allmählich, und zwar so sehr, dass schon nach kurzer Frist eine Stockung in dem Erscheinen beider genannten Werke eintrat, die um so nachtheiliger wirkte, als dadurch ein Mangel an aufführbaren Werken selbst für den entstand, welcher mit Hintansetzung aller Rücksichten opferfreudig und beharrlich der angebahnten Richtung folgte. Der moralische Nachtheil war noch grösser. Man sagte und schrieb es offen, dass das Unternehmen nicht zeitgemäss sei, und führte als Beweis eben die Unregelmässigkeit und die Schwierigkeit seines Fortbestandes an. Die so schön begonnene Sache der Reform der Kirchenmusik schien verloren; der Erlass des genannten Bischofes im Jahre 1857, so schön, erhaben, wahr und überzeugend er auch war, konnte doch die Angelegenheit nicht retten, um so weniger, als der Tod diesen grossen Beförderer dieser Restauration noch im selben Jahre wegraffte, und nicht lange nachher der Mit-Hauptträger der ganzen Reform, Chorregent J. G. Mettenleiter, in ein viel zu frühes Grab sank. Da erhob sich der Bischof von Passau und übernahm so zu sagen die Erbschaft seines begeisterten bischöflichen Mitbruders; er verordnete, dass in seiner Domkirche nur die *Musica divina* und das *Enchiridion Chorale* gebraucht werden sollten, und er blieb sich getreu. Auch der Bischof von Regensburg, Ignaz, selbst ein grosser Kunstkenner, trat in die Fussstapfen seines Vorgängers, und im Dome und in der alten Capelle zu Regensburg hört man nur *Gregor. Cant.* und Alt-Classisches. Der christliche Kunstverein war begeistert, als er bei seiner zweiten General-Versammlung in Regensburg die Meisterwerke mittelalterlicher Kirchenmusik hörte, und sprach laut seine aufrichtigste Billigung des beiderseitigen Unternehmens aus. Auch von anderer Seite hört man Aehnliches; selbst einfache Dorf-Schullehrer singen auf ihrem Chor nach dem *Enchiridion*, und thun es aus Ueberzeugung. Gleichwohl stockt die Sache: sie schleppt sich nur hin, es kommt zu keinem rechten Leben; die zahlreichen Gegner

Digitized by Google

der mittelalterlichen Kirchenmusik und des *Cantus Gregor.* in seinem ganzen Ernste sind nicht bekehrt, ja, sie häufen sich an. Dass sich die Presse, die doch sonst Alles in ihren Bereich zieht, nicht der Sache annimmt, sie vollends ignorirt, wenigstens sehr kalt, um nicht zu sagen: gering, behandelt, ist kein gutes Zeichen. Woher kommt das? Welches sind die Ursachen?

Viele Ursachen, warum die reformatorische Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik nicht recht Anklang findet, habe ich schon früher angeführt. Ich werde in Nachstehendem Weiteres vorbringen, bemerke aber dabei, dass ich mich bloss referirend verhalte. Ich gebe die Meinungen Anderer, die ich vernahm, und überlasse es Jedem, sich seine Ansicht danach selbst zu bilden. Hier scheint mir weniger als je der Grundsatz gelten zu wollen: αὐτὸς ἔφα; die Autorität bleibt im Rechte, ob aber ein Machtspruch hier gut angebracht und von Wirkung ist, bleibe dahingestellt. Für die Katholiken ist zwar das Wort der Kirche maassgehend, ob aber auch auf dem Felde der Musik, will vielfach angestritten werden, und wie es scheint, mit um so mehr Erfolg, als die Aussprüche und Ansichten der einzelnen Kirchenfürsten hier nicht übereinstimmen, sondern oft weit aus einander gehen. Machen wir einen Vergleich! Es ist in neuerer Zeit allgemein das Streben rege geworden, zu dem Alten zurückzugreifen; ich lasse hier ununtersucht, warum und ob mit vollem Rechte. In der Baukunst florirt jetzt wieder mehr als je die Gothik; in der Malerei sind die alten Bilder vorzüglich beliebt geworden; ich erinnere nur an den düsseldorfer Bilder-Verein, der die besten alten Bilder wieder reproducirt. Die kirchliche Ornamentik sucht die alten Infuln, Caseln u. s. w. hervor; selbst die Kleidertracht neigt zu den alten Formen hin. Auch die Poesie endlich liebt es, die Dichtungen des Mittelalters wieder neu aufzulegen. Diese Einstimmigkeit muss doch in einem Bedürfnisse ihren Grund haben. Doch das gehört nicht hieher. Wie nun? Begnügt man sich bloss damit, die Gothik, die Bilder, die Ornamente, die Lieder der alten Zeit in unveränderter Weise zu reproduciren, oder nimmt man auch die Fortschritte der Neuzeit zu Hülfe? Man vereinigt Beides. Den Statuen und Bildern sucht man den Geist des frommen Alterthums einzuleben, man umkleidet sie mit seinen keuschen Falten und Gewandungen, aber man steht nicht an, die Formen-Gewandtheit der jungen Tage zu Hülfe zu nehmen. Und in der That! Wäre es denn ein Gewinn, wenn ihr Statuen und Bilder hinstelltet, die ganz aus dem Alterthum genommen sind? Kann uns eine Statue gefallen in den älteren Formfehlern? Ist ein ebenmässig gegliederter Körper nicht schöner, als ein verwachsener, verkrüppelter? Ist es nicht ein Gewinn, wenn wir der mystischen Gothik der Altzeit durch die mechanischen Erfindungen der Neuzeit zu Hülfe kommen? Ist z. B. die gothische Kirche in der Au bei München weniger schön, weil sie mit den Fortschritten der Neuzeit aufgebaut ist? Könnte uns ein altes Gedicht in der alten, unausgebildeten, wenn auch körnigeren Sprache besser gefallen, und wäre es nicht besser gethan, den herrlichen Inhalt der alten Poesie der Sprache nach in verbessertem Deutsch zu lesen? Gewiss! es geht nichts über die alten Kirchenlieder, und unsere neuere Literatur mitsammt weis't nicht ein einziges Gedicht auf, wie den Heliand. Gewiss! ein Bild von Fiesole ist unübertrefflich an geistigem Gehalte, und Kenner und Liebhaber werden an dem Anschauen des unveränderten Werkes unendliches Vergnügen finden. Aber allgemein zugänglich, durchgreifend Gemeingut werden sie in der unveränderten Gewandung und Sprache nie werden.

Mache man davon nun die Anwendung auf die Kirchenmusik des Mittelalters! Ist auch das *Tertium comparationis* nicht vollkommen adaequat, so gibt es doch Anknüpfungspunkte genug, um sich ein Urtheil zu bilden über die brennende Frage der Restauration der kirchlichen Tonkunst. Gewiss! in den kirchlichen Gottesdienst gehört nichts vom Markte der Welt; die kirchliche Musik muss heilig, fromm, ernst, mystisch sein, wie die Religion selbst, der sie hier dient. Eine Präfation lässt sich gar nicht anders denken, als in *Cantus Gregor.*; eine Einschmuggelung neuerer Tonweisen wäre hier ein Unsinn; in unsere gothischen Tempel passt nur ernste, langgehaltene, getragene Musik, Instrumente passen schon zur Bauart nicht, sie finden keinen Hall. (?) Ein tänzelndes Thema, von Flötenton und Saitenspiel und Trompetenstössen begleitet, taugt so wenig in eine Kirche, als der Frack auf den Altar, als die Humoreske auf den Predigtstuhl, als Kanapé's und Divans und Fauteuils vor die Communionbank. Aber ob nicht eine Art Vereinigung der älteren Tonformen mit den neuen Fortschritten wenigstens für den Anfang als Brücke vom Neuen zum Alten thunlich wäre? Ob diese Art nicht die schnellere und sichere Einbürgerung der alten Kirchenmusik erleichterte? Ob gar keine neuere Arbeit mehr gelten dürfe, und wäre sie auch im strengsten Contrapunkte gemacht? Ob nicht wenigstens in der Notenschrift und in den Schlüsseln von dem starren Alterthum abgegangen werden könnte? Dies sind Fragen, die stets wieder auftauchen, so viel man auch dagegen geschrieben hat. Es müsse ein plötzlicher und ausnahmsloser Umschlag ins Alte erfolgen, sonst sei gar nichts zu hoffen, sagt man; aber es ist bisher nicht gelungen, dieser Meinung viele aufrichtige Anhänger zu gewinnen. Wer die Verhältnisse kennt, wie sie wirklich sind, nicht wie sie in der Idee sich darstellen oder wie sie sein sollen, wird obigen Wünschen nicht alle

Digitized by Google

Berechtigung absprechen. Sicher ist mehr gewonnen, wenn den Bedürfnissen und Mängeln, die nicht mit Einem Athemzuge wegzuwehen sind, Rechnung getragen wird, als wenn man etwas von dem fordert, der nichts oder doch nicht das Verlangte hat.

Jedenfalls ist es gut, von banalen Machtsprüchen abzulassen. Diese sind ohnmächtig und verrathen, dass die vertheidigte Sache eigentlich auf sehr schwachen Füssen stehe, da sie der Donnerkeile bedarf. Das Wahre bricht sich Bahn, es ist aus Gott, und Gott schreitet ruhig, sanft und fest, aber um so sicherer vor. Die Leidenschaft verdränge man; auch ist es nicht rathsam, zu viel von einem einzelnen Individuum zu hoffen. Die Kirche wird auch hier ihr segnendes Wirken entfalten; zwar wird sie nicht zwingend auftreten, aber gleichgültig bleibt sie auch nicht. Sie kann es nicht; in dem entgegengesetzten Lager geht man mächtig voran. Der Organist Herzog, um nur diesen Einen Namen zu nennen, baut seine Choralwerke ganz recht und verständig auf die alten Tonarten. Ein altes Lied ist ohne diese kaum denkbar, es verflacht sich jedenfalls in moderner Auffassung unendlich. Eben so, wie seine Choralarbeiten, veröffentlicht derselbe auch Vorspiele, die sich in den alten Tonarten bewegen; er bietet damit den Organisten unschätzbare Gaben. Ein Präambulum zu einem alten Choral kann sich in nichts Anderem bewegen, als in der alten Tonart, in der er gesetzt ist. Dies will man zwar nur sehr schwer zugeben; aber es wird nichts helfen, die Zeit drängt unwiderstehlich dahin.

So eben, da ich diesen Artikel schliessen will, erhalte ich eine Nachricht, die denselben besser als Erwägungen beenden kann. Die Orgelbegleitung zu dem *Enchiridion Chorale* des seligen Joh. Georg Mettenleiter wird sicher und bald fortgesetzt. Dass diese Mittheilung eine freudige ist, wird jeder gern zugeben, der die Bedeutung des genannten Werkes zu würdigen versteht. Bekanntlich beruht die Harmonisirung, die hier angewandt ist, auf dem System des reinen Dreiklangs und ist ganz und gar conform den Arbeiten der mittelalterlichen Meister, welche, wie bekannt, fast durchaus ihren Kirchen-Compositionen den *Cantus Gregor.* zu Grunde legten. Leider hat der verdiente Meister die Arbeit nur bis zur dritten Section fortgesetzt; es erübrigt noch das *Proprium* und *Commune Sanctorum,* was weitaus die Hälfte des Ganzen sein dürfte. Die Unterbrechung des Werkes wäre um so schmerzlicher gewesen, da es bereits in sehr vielen Orten eingeführt ist, wie z. B. in Passau, Regensburg, in mehreren Orten am Rheine, in Würtemberg, der Schweiz u. s. w. Dasselbe sagt man mir von dem kostbaren Sammelwerke des Canonicus Dr. Proske, *Musica divina,* von welchem der verewigte Mettenleiter die Correctur und Stimmen-Ausgabe besorgte. Das Erscheinen des dritten Bandes (Vesper-Band mit Psalmen und Magnificat) ist baldigst zu erwarten, da nur noch einzelne Stimmen zu vollenden sind. Auch der vierte Band wird in schnellen Angriff genommen und damit der erste Jahrgang dieses verdienstvollsten Unternehmens auf dem Gebiete der Kirchenmusik in neuester Zeit geschlossen. Mögen dem ersten Jahrgange noch viele andere folgen! Das Bedürfniss nach solcher Musik wird mehr und mehr entstehen; und der gelehrte Canonicus Dr. Proske hat ja einen fast unerschöpflichen Reichthum an Werken der mittelalterlichen Meister bis herab auf die Zeit unserer grossen deutschen Classiker.

Dr. D. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Im berliner Hoftheater kamen vom 18. August 1858 bis 30. Juni 1859 100 ernste Opern, 40 komische Opern und 12 Singspiele zur Aufführung. Darunter war Mozart mit 20, Meyerbeer mit 18, Wagner mit 15 und Auber mit 14 Vorstellungen vertreten. Neu waren zwei grosse Opern, eine komische Oper und ein Singspiel.

Dem im April 1858 verstorbenen Professor Dehn ist jetzt auf dem Sophien-Kirchhofe in Berlin ein würdiges Grabdenkmal gesetzt worden, wozu der Bildhauer Heidel die Zeichnungen gemacht und zum Theil ausgeführt hat. Der Sockel besteht aus Granit, eben so der fünf Fuss hohe Grabstein, an welchem eine bronzene Bekrönung ist, worunter sich in Bronze das wohlgetroffene Portrait Dehn's in Medaillenform befindet. Die Inschrift unter demselben ist in Stein gehauen und gibt das Geburts- und das Sterbejahr an.

Hans von Bülow bearbeitet den Clavier-Auszug von Richard Wagner's „Tristan und Isolde" und hat so eben den zweiten Act beendet. Bülow spricht sich über das Werk selbst in folgender emphatischer Weise aus: „Mit dem Erscheinen von Tristan und Isolde tritt die äusserliche Situation der neu-deutschen Schule in eine ganz neue Phase. Da die Nibelungen vor der Hand in Wagner's Pulte ruhen bleiben, so tritt diese einabendige Oper an die Stelle. Hier ist die Verwirklichung von Wagner's Tendenzen und zwar in ganz ungeahnter Weise. Solche Musik hat Niemand von Wagner erwartet. Das knüpft direct an den letzten Beethoven (!) an — keine Analogie mehr zu Weber oder Gluck. Zum Lohengrin verhält sich Tristan, wie Fidelio zur Entführung aus dem Serail, wie das *Cis-moll*-Quartett zum ersten in *F-dur*, Op. 18. Ich gestehe, aus einer Ueberraschung des Entzückens in die andere gerathen zu sein. Welcher Musiker hier noch nicht an den Fortschritt glauben will, der hat keine Ohren. Auf jeder Seite schlägt Wagner durch sein gewaltiges rein-musicalisches Wissen. Von dieser Architektonik, dieser musicalischen Detail-Arbeit können Sie Sich keinen zu hohen Begriff machen. An Erfindung ist Tristan Wagner's potentestes Werk. Nichts ist so erhaben, als z. B. dieser zweite Act. Nach Tristan gibt es nur noch zwei Parteien: die Leute, die etwas gelernt, und die, welche nichts gelernt haben. Wen diese Oper nicht bekehrt, der hat keine Musik im Leibe. So reiche, klare und originale Polyphonie gibt es in nicht allzu vielen früheren Partituren. Populär kann Tristan und Isolde kaum werden, aber jeder einiger Maassen poetisch begabte Laie wird gepackt werden müssen von der Erhabenheit und Gewalt des Genies, die sich in diesem Werke offenbaren. Abgesehen von allem Uebrigen, ich versichere: die Oper ist der Gipfelpunkt

Digitized by Google

bisheriger Tonkunst!“ — — Wir wünschen es im Interesse Wagner's lebhaft, dass sich diese zu den sublimsten Anforderungen an sein Werk berechtigenden Aeusserungen um so mehr bewähren mögen, je mehr sie ihm den Weg billiger Schätzung und Anerkennung offenbar erschweren. Möge Wagner niemals Ursache haben, ähnlicher Vorkommnisse wegen sich über den Eifer seiner Freunde mehr zu beklagen, als über jenen seiner Gegner. (Bl. f. Mus.)

Dresden. Herr St. Léon, durch seine Leistungen als Violin-Virtuose und Balletmeister wohlbekannt und in letzterer Eigenschaft seit geraumer Zeit in Dresden thätig, hat eine besondere Behandlung der Violine entdeckt, wodurch eine Bereicherung ihrer Tonerscheinungen erzielt wird. Eine zufällige Wahrnehmung, durch mannigfache Versuche weiter gefördert, führte zu dieser eigenthümlichen Entdeckung, welche höchst interessant ist. Sie besteht in einer Sourdine, welche Herr St. Léon vorläufig *Sourdine orgue* nennt. Sobald der Spieler diese Sourdine in das der *G*-Saite zunächst liegende *f* (Schallloch) der Resonanzdecke des Instruments an einer gewissen Stelle hineinsetzt, was rasch auszuführen, so erklingen 1) in der Tonleiter der *G*- und *D*-Saite die Octaven nach der Tiefe zu mit; 2) vervollständigen sich auf der *G*- und *D*-Saite angegebene Doppelgriffe durch den Mitklang des natürlichen dritten Tones des Accords ebenfalls nach der Tiefe zu; in einigen Fällen tritt sogar der verdoppelte vierte Ton des Accords hinzu. Dieser Mitklang in der tiefaren Tonlage ist indess keineswegs schwach, wie er bekanntlich bei einzelnen Doppelgriffen stets dem feinen Ohr hörbar war, sondern vollkommen deutlich. Grossentheils kommt er sogar an Ton-Volumen ganz nahe den mit dem Bogen selbst angegebenen Tönen, nur fehlt natürlich der durch den Bogenaufsatz bewirkte schärfere Ton-Accent, und der Charakter des nur durch innere Vibration des Instruments verursachten Klanges wird hiedurch einiger Maassen verändert.

C. Banek.

Schlestadt. Die vierte Vereinigung der elsässischen Gesellschaft für den Chorgesang hat am 24. Juli in Schlestadt im Elsass Statt gefunden, und diese kleine Stadt hat mit seltener Liberalität nicht wenigor als 30,000 Gulden auf glänzenden Ausstattung dieses Festes gewidmet. Nach dem Vortrage der „Eintracht“ von Mozart, der eine ergreifende Wirkung hervorbrachte, wurde der Concurs eröffnet, an welchem 27 Gesellschaften Theil nahmen und einen Effectivstand von 750 Sängern bildeten. Präsident der Jury war George Kastner, Mitglied des Instituts; die übrigen Mitglieder bestanden aus Musik-Notabilitäten von Paris, Mainz, Strassburg, Metz und Schlestadt. Die concurrirenden Vereine waren in drei Abtheilungen vertheilt. Fünf Medaillen, von der Stadt Schlestadt gewidmet, waren als Preise für die dritte Abtheilung bestimmt, die aus zwei Vereinen bestand. Die zweite Abtheilung umfasste sieben Vereine und drei ebenfalls von Schlestadt gewidmete Medaillen. Der Preis für die erste Abtheilung bestand in einer goldenen Medaille, die von Herrn George Kastner gespendet worden und von der *Société chorale* in Strassburg errungen wurde, der auch die von dem Kaiser gespendete, einem besonderen Wettkampfe vorbehaltene Medaille zu Theil wurde. Die an diesem Kampfe mitbetheiligte *Union musicale* von Strassburg war nahe am Ziele und erhielt jene Medaille, welche der Präses des Central-Comite's für diesen besonderen Wettkampf gewidmet hatte. Die ausgeführten Gesangstücke machten durchaus den günstigsten Eindruck; die Zuhörerschaft schien durch ihre Beifalls-Aeusserungen die *Union musicale* von Strassburg, geleitet von Herrn Hoff, auszuzeichnen. Sie sang den prachtvollen Chor von Storch, „Leben und Lied“, in welchem ihr Solo-Tenor Oskar Schützenberger bewundert wurde. Der Gesang, mit welchem die *Société chorale de Strassbourg* den Kaiser-Preis errang, war der von ihrem Director Liebe componirte Chor „Herbstahnung“. Ein patriotischer Chor von Pleyberger, *„Patrie“*, verschaffte dem *Orphéon* von Colmar den ersten Preis der zweiten Abtheilung. Grossen Beifall errang auch die *Sainte Cecile* von Mühlhausen. Die vereinigten Sänger trugen drei Ensemble-Chöre vor, unter welchen die *Cantate alsicienne*, von George Kastner eigens für diese Gelegenheit componirt, hervorragte. [Warum aber lauter französische Namen für deutsche und dantsch singende Vereine?]

Die durch Sobolewski's Uebersiedelung nach America vacant gewordene Capellmeister-Stelle am bremer Stadttheater ist dem Herrn Friedrich Rietz (Sohn des Herrn Capellmeisters J. Rietz) übertragen worden.

Salzburg. Das Concert für den Mozarteums-Pensionsfonds hat am 3. September in der *Aula academica* Statt gefunden. Der hier anwesende Clavier-Virtuose Herr Alfred Jaell, dann die Sängerin Fräul. Fanny Hochegger aus München haben aus Gefälligkeit für das Mozarteum mitgewirkt. Jaell trug das *Es-dur*-Concert von Beethoven und eine Phantasie über die Oper „Diana von Solange“ und *„Home sweet home“*, componirt von ihm selbst, vor.

Arad. Das hiesige ungarische Blatt „Aradi Hiradó“ brachte unlängst einen Aufsatz als Verwahrung gegen Liszt's Broschüre: *„Des Bohemiens et de leur musique en Hongrie“*, gegen welche auch in wiener Blättern Herr Koloman v. Simonffy Protest erhoben hat. Die „Arader Zeitung“ verspricht auch in dem von ihr herauszugehenden Kalender „Alföldi Kulanz“ eine Widerlegung der Liszt'schen Ansichten zu veröffentlichen.

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik in Köln

(Rheinische Musikschule)

unter Oberleitung des städtischen Capellmeisters

Herrn **Ferdinand Hiller.**

Das Winter-Semester beginnt am Freitag den 7. October.

Die Aufnahme-Prüfung findet am Dinstag den 4. October, Vormittags 10 Uhr, im Schul-Locale (Glockengasse) Statt.

Das Lehrgeld für den gesammten Unterricht beträgt 80 Thaler jährlich, zahlbar pränumerando in vierteljährigen Terminen.

Anmeldungen zur Aufnahme wolle man schriftlich an das Secretariat (Marzellenstrasse Nr. 35) gelangen lassen, so wie sich an vorbenanntem Tage vor der Prüfungs-Commission einfinden.

Ausführliche Prospecte, so wie sonstige Auskunft werden auf mündliche wie schriftliche Anfragen vom Secretariate bereitwilligst ertheilt.

Köln, im August 1859. ***Der Vorstand.***

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 40. **KÖLN, 1. October 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Ein musicalischer Reise-Bericht. Von Cäcilius aus Limburg. — Beurtheilungen: Franz Wüllner, Clavier-Sonate, Op. 6, Gesänge, Op. 8 — Robert Steuer, Drei Mazurkas, Op. 1, Vier Lieder, Op. 4 — C. Joseph Brambach, Vier Clavierstücke, Op. 1, Vier Frühlingslieder, Op. 2 — Joseph Derffel, *Three Pieces for the Pianoforte*, Op. 2. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mittelrheinisches Lehrer-Gesangfest — Preismärsche — H. Marschner — Leipzig, Stuttgart, Schillerfeier — Breslau — Wien — Bern — Paris.)

Ein musicalischer Reise-Bericht.

Noch niemals habe ich mit so grosser Befriedigung die Feder ergriffen, als in diesem Augenblicke, wo ich, unendlich glücklich über eine Entdeckung, die ich kaum noch für möglich hielt, Ihnen Kunde davon geben will. Sie wissen, dass ich England, Frankreich, Spanien, Italien, Belgien, Holland, Deutschland durchreis't habe und durchreise; aus allen diesen Ländern konnte ich Ihnen über Musik nichts berichten, was Sie nicht schon wüssten, was sich nicht überall wiederholte, was sich nicht überlebt hätte. Jetzt habe ich endlich einen Ort gefunden, aus dem ich Ihnen etwas Neues, in unseren Tagen kaum in Wirklichkeit Denkbares, mittheilen kann. Etwas Neues? das ist vielleicht nicht der richtige Ausdruck; jedenfalls etwas Unvergleichliches.

Ich sass in einer deutschen Stadt an der Wirthstafel. Obwohl mehr mit mir selbst und meinem Teller beschäftigt, als mit meiner Umgebung, konnte ich doch nicht umhin, die Versuche meines Nachbars, eine Unterhaltung anzuknüpfen, in etwa zu berücksichtigen, zunächst ohne Pausen in meinem augenblicklichen Geschäfte. Bald aber zogen mich die geistvollen Bemerkungen über Theater und Musik und die gewählte Sprache, in der sich der Mann ausdrückte, immer mehr an, da Beides gar sehr von dem gewöhnlichen Touristen-Geschwätz und eben so sehr von der Schablonen-Kritik der dramaturgischen und musicalischen Literaten abstach. Ich barg ihm nicht, dass die vertrauensvollen Erwartungen, die ich auf die Musik-Zustände in Deutschland gesetzt hätte, nachdem mir das Kunsttreiben in London, Madrid, Mailand, Neapel, Paris, Brüssel u. s. w. durchaus keine Befriedigung verschafft, bis jetzt auch noch nicht in Erfüllung gegangen wären, und dass sich die allerdings trübe und finstere Ansicht bei mir befestige, dass die Tonkunst sich überall auf der abschüssigen Bahn zu gänzlichem Verfall befinde; Urtheil und Geschmack sänken mit ihr immer tiefer, und ich sähe nirgends die Keime eines neu belebenden Geistes spriessen, geschweige denn die Erscheinung eines individuellen Genius auftauchen, von dessen Schwingen getragen die Kunst wieder einen Aufflug zu ihren ehemaligen Höhen nehmen könnte.

Ich wusste sehr gut, dass ich in Deutschland war, und zwar in einer Stadt, in welcher die Propaganda der neuesten Schule ihren Hauptsitz hatte; ich machte mich also auf lebhaften Widerspruch gefasst. Allein mein Nachbar war gegen meine Befürchtung so frei von aller Parteifarbe, dass er mir nicht nur vollkommen Recht, sondern sogar noch Belege aus der neuesten Musik-Literatur und aus der Beschaffenheit mancher Opernbühnen zur Unterstützung meiner Ansicht gab.

„Aber" — fügte er hinzu — „es ist doch auf der Welt noch eine Stadt vorhanden, die von dem Pesthauche des Geschmacks-Verderbnisses, der Ansteckung musicalischer Ketzerei und der Aufgeblasenheit der Künstler frei geblieben ist."

Meinen Sie? Und wo wäre die?

„Nicht zu weit von hier, aber abgelegen und beschwerlich zu erreichen. Ich wohne dort; wenn Sie eine schlechte Fahrt auf holperigen Wegen, fast stets bergan, etwa dreissig bis vierzig Stunden Tag und Nacht hindurch nicht scheuen, so lade ich Sie ein, mich morgen dahin zu begleiten. Bereuen werden Sie es schwerlich." —

Sonderbar! dachte ich. Bei aller Klarheit und Schärfe des Urtheils dennoch ein Local-Enthusiast, ein Stückchen von der deutschen Einheit! „Das Beste in Staat und Kunst ist nur da, wo ich zu Hause bin," war auch sein Sinnspruch, wie es schien. — Der Curiosität halber entschloss ich mich jedoch zu der abenteuerlichen Fahrt, die allerdings ihre Beschwerden hatte; doch welche Erreichung eines schönen Zieles hätte die nicht? — Wir kamen glücklich an.

Digitized by Google

Die Stadt liegt in einer reizenden Landschaft und hat ein sehr reinliches und hübsches Ansehen. Die Leute, denen ich auf einem Spaziergange begegnete, verriethen durch ihre Mienen eine heitere Genügsamkeit und schienen sich sehr wenig um Villafranca und die Romagna und den deutschen Bundestag zu bekümmern.

Gegen sechs Uhr Abends holte mich mein neuer Freund ab, um mich in die Oper zu führen, welche Punkt Sechs begann. Man liebt es nämlich hier, nach dem Theater oder dem Concerte noch zusammen zu kommen, die empfangenen Eindrücke einander mitzutheilen, über die Composition und die Aufführung zu sprechen; das ist freilich in anderen grossen Residenzen nicht möglich, wo man gegen Mitternacht nach einem fünfactigen Spectakel glieder- und geistesmüde das Schlafzimmer sucht.

Ich war von der Geräumigkeit, der bequemen Einrichtung und der eleganten, wiewohl keineswegs prunkvollen Ausstattung des Hauses überrascht, und die ersten Accorde der Ouverture versetzten mich durch die vollkommen reine Stimmung des Orchesters und die treffliche Akustik des Schauspielhauses um so mehr in freudige Bewegung, als man auch nicht durch den leisesten Versuch eines Tones zum Einstimmen vor dem Eintritte des Ganzen auf unangenehme Weise berührt worden war. Ich war erstaunt; denn leider hatte ich selbst in dem musicalischen Deutschland an vielen Orten die grauenvolle Vorbereitung zu musicalischen Aufführungen in Opern- und Concertsälen erlebt, welche durch ein abscheuliches Gewirr von hinaufgeschraubten einzelnen Tönen und Passagen präludirender Virtuosen das Ohr der Zuhörer martert und jeden reinen Eindruck des ersten Musikstückes, wenigstens des Anfangs davon, unmöglich macht. War ich doch noch vor Kurzem in einer Stadt, die zu den ersten Musikstädten Deutschlands gehört, in wahrhaft peinlicher Verlegenheit, als ich, in die dortige „musicalische Gesellschaft" eingeführt, in welcher nachher eine Beethoven'sche Sinfonie ganz hübsch ausgeführt wurde, fast eine Viertelstunde lang vor Beginn derselben ein Charivari von Geigen und Blasen aus allen Tonarten, wie es mir noch nie vorgekommen war, aushalten musste.

Man gab Wilhelm Tell von Rossini. Ich hatte Gluck oder Mozart erwartet, wandte mich an meinen Nachbar mit fragender Miene und hatte das Wort auf den Lippen; allein ein kaum hörbares: „Nachher!" aus seinem Munde war von einer solchen Stille des ganzen Publicums unterstützt, dass ich beschämt meine Verwunderung unterdrückte. So oft ich später das Theater besuchte, stets fand ich während der Ouverture eine durch nichts gestörte, gespannte Aufmerksamkeit. Selbst auf den Plätzen der höchsten Stände im ersten Range kein Geflüster von schönen Lippen, kein Säbelgerassel, kein Betheuern auf Ehre, keine laute Kritik der Toiletten, des Champagners oder der Pferde — kurz, Alles mäuschenstill, und ich musste gestehen, dass hier die theuersten Plätze wirklich um der Kunst willen bezahlt wurden.

Der Vorhang ging auf. Ich hörte mit Erstaunen Sänger mit reinen und frischen Stimmen, und ihr Vortrag bekundete gediegene Studien der Gesangkunst. Der Tenorist gebrauchte die natürlichen Töne seiner schönen Brststimme mit Freiheit und Leichtigkeit; er schraubte sie keineswegs bis zum *b* und *c* hinauf, sondern verstand mit grosser Kunst das Kopfregister zu verwenden, das bei ihm eben so weit vom kreischenden Hahnengekräh als vom weibischen Fistuliren entfernt war. Er sang stets, auch in den Stellen, welche den feurigsten dramatischen Ausdruck und die leidenschaftlichste Accentuation verlangten. Geschrieen hat er gewiss nie; denn obwohl er kein Jüngling mehr war, so war sein Ton doch noch frisch, klar und von schöner, der Empfindung angemessener Färbung im Klange; man konnte nicht von ihm wie von manchen anderen Berühmtheiten sagen, dass er das Gebäude seines Vermögens auf den Trümmern seiner Stimme aufgebaut habe.

Dieselben Künstler-Tugenden fand ich bei dem übrigen Solo-Personal. Das wahre musicalische Gefühl beseelte Alle, und dieser künstlerische Geist erzeugte ein Zusammenwirken in Gesang und Spiel, das in der That entzückte. Da tritt nicht eine Prima Donna so nahe an die Lampen des Prosceniums, dass man aus Bangigkeit, ihre Crinoline möchte Feuer fangen, nur zerstreut zuhören kann, während sie sich nicht im Geringsten um die Situation und die Mitspielenden kümmert und die Melodie des Componisten durch unharmonische Floskeln oder stundenlange Fermaten verhunzt. Da macht kein Bass-Buffo seine Spässe zur Hauptsache, sondern ist sich stets bewusst, dass er singen soll; da strebt der Bariton nicht danach, den Tenor und wo möglich alle Anderen obenein zu überbrüllen — kurz, diese trefflichen Künstler zeigen offenbar, dass sie nicht für das Publicum und den Effect singen, sondern um sich selbst zu genügen und der Kunst und dem Schöpfer des Kunstwerkes, dem sie Leben zu verleihen bestimmt sind. Mit Einem Worte: sie sind insgesammt gewissenhafte Künstler, sie bescheiden sich mit der zweiten Stelle und räumen willig dem Componisten die erste ein.

Unter den vielen Ueberraschungen, die ich empfand, bereitete mir der Chor eine der angenehmsten. Es füllten nicht etwa zweihundert Choristen die Bühne, ich glaube, es waren ihrer kaum fünfzig, aber welche vollklingende, frische, wohllautende Stimmen, welche Präcision und welch ein Ausdruck! Und dass der Sopran und Alt zugleich eine

Digitized by Google

Galerie hübscher und jugendlicher lebender Bilder dargestellten, war ebenfalls nicht zu verschmähen. In den schnellsten Tempi wurde hier gesungen, nicht gebellt und geblafft, und jedes Wort des Textes verstand man genau. Freilich wurden die Tempi auch niemals übertrieben, der Dirigent verstand nicht nur seine Sache, sondern er war auch ein Mann von Energie und Autorität, mit welchem Keiner von denen da oben auf den Brettern, weder Fürst noch Volk, zu spielen oder zu scherzen wagte. Nach seiner Vorschrift allein wurde gesungen, und wehe dem, der sein Ich geltend machen wollte! Uebrigens hörte ich, dass diese braven Choristen gut besoldet wären und sich nach der Oper nicht bloss mit Salat und Kartoffeln und einem Glase Wasser zu behelfen brauchten, während der Tagelohn der Maurer und Zimmerleute den ihrigen anderswo oft um das Doppelte und Dreifache übersteigt.

Sowohl im Tell als in allen anderen Opern, die ich später gesehen — denn Sie können wohl denken, dass ich längere Zeit hier blieb —, bewunderte ich die Costumes und die Decorationen. In beiden keine übermässige Pracht, aber Richtigkeit und Wahrheit. Man hat die gepuderten Helden der früheren französischen Tragödie mit Recht verspottet und von der Bühne verbannt; aber ist es denn weniger unsinnig, wenn Zerline oder Alice oder Recha in einem Stahlreifrock oder Griseldis in Höschen mit Spitzen besetzt erscheinen, als wenn Achilles eine Perrücke trägt? Hier regelt alles Aeussere ein kunstverständiger Regisseur und ein ausgezeichneter Maler, und man sieht weder Wallenstein'sche Reiter mit ungarischen Husarensäbeln, noch den Prospect der Kirche von Notre-Dame auf dem Markte von Neapel.

Die Seele der Bühnen- und Concert-Einrichtungen in der Musenstadt ist ein kunstliebender Fürst, der eine gänzliche Reform namentlich des Theaters bewerkstelligt hat. Zu dieser gehört die Abschaffung des Abonnements. Der Fürst sah in dem Abonnement nur eine Bevorzugung gewisser Stände zum Nachtheil des grossen Publicums. Auch hatte er bemerkt, dass die täglichen Besucher des Opernhauses eine Art von Despotismus über den Director ausübten durch Begünstigung einzelner Bühnen-Mitglieder, die nicht immer auf wirkliches Verdienst begründet war. Die Abonnenten betrachteten das Theater wie ihr Eigenthum, benahmen sich da wie zu Hause, empfingen in ihren Logen, schwatzten und unterhielten sich wie daheim im Salon. Das hat alles aufgehört; an die Stelle des Abonnements ist die Einrichtung getreten, dass Jedermann seinen Platz nach dem wöchentlich erscheinenden Repertoire vorher bestellen kann, wofür kein Aufgeld auf die gewöhnlichen Eintrittspreise gezahlt wird. So erneuert sich das Publicum weit häufiger als sonst und bringt nicht die Blasirtheit und Anmaassung der durch Rang oder Geld bevorrechteten Logen- und Sperrsitz-Inhaber mit ins Theater.

An der Art, wie das hiesige Publicum sich den Sängern gegenüber verhält, sieht man leicht, dass es nur aus wirklicher Liebe zur Kunst anwesend ist, dass es allein der Oper, nicht der Toilette oder der Mode wegen gekommen ist. Es spendet der guten Leistung warmen Beifall, aber bleibt eiskalt bei der geringen und unkünstlerischen. Niemals hat die Rücksicht auf etwas Anderes, als auf das Kunstschöne, Einfluss auf sein Urtheil. Ob der Künstler, der vor ihm auftritt, einen grossen Ruf habe oder nicht, gilt ihm gleich: es bält sich nur an seine Leistung. Am strengsten ist es gegen die herumziehenden Virtuosen der Bühne, die man Gäste zu nennen pflegt. In der Regel finden diese hier keineswegs ihre Rehnung. Erstens haben sie nicht das Vergnügen, in hiesigen Blättern zu lesen: „Zu bedauern war es nur, dass Fräulein X oder Herr Y nicht besser unterstützt wurde." Diese echte Virtuosen-Speculation auf eine untergeordnete Umgebung, auf deren dunklem Grunde jeder Detail-Effect des Gastes sich desto heller abzeichnen soll, ist hier nicht anzubringen, da ein treffliches Ensemble selbst dem talentvollsten Gaste die Wage hält. Zweitens hat eben dieses Ensemble bewirkt, dass das Publicum das Kunstwerk geniessen will, nicht den einzelnen Künstler; der Eindruck des Ganzen geht ihm über Alles, ja, es soll hier schon vorgekommen sein, dass gewisse raffinirte Kunstgriffe berühmter Sänger, die nirgends ihren Zweck verfehlen, hier nicht nur spurlos vorübergegangen sind, sondern sogar abstossend gewirkt haben. Tritt nun vollends einer von jenen Sängern auf, die keine vier Töne der Scala mehr ohne zu tremoliren oder zu kreischen singen können, oder eine Schauspielerin, der es nicht mehr möglich ist, auf natürliche Weise „Guten Abend!" zu sagen, so können hundert Journal-Anpreisungen aus allen Residenzen der Welt diese nicht vor einem entschiedenen Fiasco retten.

Der Staat und der Fürst, jener durch Beschluss der Volks-Repräsentation, dieser aus seinem Privat-Vermögen, zahlen dem Theater eine bestimmte Unterstützungssumme. Allein sie ist bei Weitem nicht so bedeutend, als bei anderen Hofbühnen, und doch wird viel mehr damit geleistet, als bei diesen, weil man nicht verschwendet, weil Ballet und Decorations-Luxus und optisches Blendwerk und mechanische Räderkunst nicht die Summen verschlingen, die auf möglichst vollkommene künstlerische Darstellung gewandt werden sollen. Im Decorationssache begnügt man sich, wie schon gesagt, mit dem, was zur Charakteristik von Ort und Zeit gehört, was zur Illusion für die Phantasie nothwendig ist. Die Illusion bis zu wirklicher, handgreiflicher Wahrnehmung zu steigern (oder vielmehr

[*]

Digitized by Google

herabzudrücken), das Thierreich durch Pferde, Maulthiere, Ziegen, die Elemente durch lebendige Wasserfälle und Ueberschwemmungen vertreten zu lassen, das würde man hier eben so lächerlich finden, als wenn man in der Stummen von Portici einen Hochofen hinter den Vesuv stellte, oder bei einer fingirten Feuersbrunst ein paar prakticable Häuser wirklich in Brand steckte!

Ferner zahlt die Verwaltung nicht die enormen Gagen, durch welche man sich anderswo überbietet, um am Ende doch nur mittelmässige Sänger oder im letzten Strahl der Berühmtheit leuchtende Ruinen auf die Bretter zu stellen. Die hiesigen Sänger werden höchst anständig bezahlt; sie halten es aber für unwürdig, durch Geldgier sich um die Achtung zu bringen, die das Publicum ihrer Kunst zollt. Nach ihrer Ansicht ist der Künstler kein Handelsmann, kein Waarenfabricant. Sie wollen den Ausdruck der Leidenschaft, den Schwung der Begeisterung, die Tiefe des Gefühls nicht taxirt wissen, wie ein Maass Wein, oder ein Pfund Zucker, oder ein Stück Tuch. Sie wollen nicht Kunsthändler und Kunströdler sein, die hier eine gedrillte Cadenz für zwanzig Thaler, dort einen ellenlangen Ton für zehn, da einen hohen Brustschrei für vierzig anbieten, sondern Künstler, die von der Schwinge des Genius berührt worden sind und dankbar das Talent, das ihnen von Gott gegeben, zur Freude und Erhebung der Menschen leuchten lassen.

Was an den Gagen der ersten Mitglieder gespart wird, kommt dem Ganzen zu Gut; alle zweiten und dritten Parteien sind vortrefflich besetzt. Dass eine Prima Donna siebenzehntausend und eine zweite Sängerin zwölfhundert Gulden haben könne, gehört für das hiesige Publicum in das Reich der Fabel. Endlich sind Chor und Orchester so gut besoldet, dass ihre Mitglieder von ihrem Gehalte anständig leben und sich folglich ganz und gar nur ihrem Berufe widmen können.

Gleich am ersten Abende nach der Aufführung von Rossini's Tell erklärte mir mein vortrefflicher Freund die Grundsätze, welche bei der Festsetzung des Repertoires walten. „Wir verlangen hier nicht vorzugsweise etwas Neues, sondern hauptsächlich etwas Gutes. Desshalb geben wir ältere und neuere Opern ohne irgend eine ausschliessliche Vorliebe für irgend eine Schule. Wir betrachten die Musik nicht wie ein Kleid und die alten Opern nicht wie verlegene oder verblichene Stoffe oder veraltete Moden. Ich gestehe Ihnen offen, dass wir allerdings eine Partitur von Gluck oder Mozart lieber hören, als manches hochgepriesene Werk der Muse unserer Zeit. Wir mögen auch sehr deutsch fühlen, wenn wir Spohr, Weber und Marschner lieber haben, als Bellini und Donizetti. Allein man führt uns auch das Neue vor, und zwar mit derselben Gewissenhaftigkeit in der Besetzung und Ausführung, wie in den classischen Meisterwerken.

„Zum Beweise kann ich Ihnen nichts Besseres anführen, als dass unser Fürst besonders auch darauf hält, dass jüngere Talente durch Aufführung ihrer Arbeiten ermuntert und unterstützt werden. Was sage ich: jüngere Talente? Nicht nur diese, sondern die tüchtigsten Künstler und Componisten von bewährtem Rufe bedürfen leider bei uns in Deutschland bedeutender Unterstützung, wenn es ihnen gelingen soll, eine Oper von ihrer Composition auf die Bühne zu bringen! Unser Fürst und unsere Bühne sind die einzigen, die sich ihrer annehmen; sie können aber nicht Alles thun, und so bleibt immer noch eine gute Anzahl von Opern in den Pulten der deutschen Componisten liegen."

Nicht lange nachher fand ein grosses Concert Statt. Wir gingen natürlich hin, und das Erste, was mich erfreute, war der schöne, geräumig und geschmackvoll gebaute Saal. Dieser Concertsaal gehört nicht einem Privatmanne oder einer Gesellschaft, er ist Staats-Eigenthum, und die Benutzung steht jedem einheimischen und fremden Künstler gegen eine geringe Entschädigung frei. Ich war so unvorsichtig, danach zu fragen, ob die concertgebenden Vereine oder Künstler auch einen Gewerbeschein lösen und unter dem Namen „Armen-Abgabe" eine Steuer zahlen müssten. Man sah mich gross an, und mein Freund fragte mit einer etwas pikirten Miene, was mich dazu bewege, einen so curiosen Spass vorzubringen. Ich entschuldigte mich mit dem vollen Ernst meiner Frage, da ich eben von Paris über Brüssel und Köln hieher gekommen und in den genannten Städten überall diese Steuer gesetzlich verordnet sei.

Nun hätten Sie einmal die Auslassungen meines Freundes und der Umstehenden hören sollen! Sie wären noch röther geworden als ich vor Schaam, da Sie nicht so viel gereis't sind, wie ich, und als Kölner bei der betreffenden Frage mehr interessirt gewesen wären*)! — „Wie?" rief man aus, „ist das Ernst? Existirt noch irgendwo ein solcher Schimpf für die Gesetzgebung? ein solcher Widerspruch gegen das Renommiren mit der Protection der Kunst? ein solcher Hemmschuh für ihre Verbreitung? Für die Armen erhebe die Behörde eine verhältnissmässige Abgabe bei den Gemeindegliedern, die nicht arm sind; aber der Kunst und den Künstlern, der Spendung geistiger und sittlicher Nahrungsmittel eine Verbrauchssteuer aufzulegen, das ist ja Hohn gegen die Civilisation und gegen den Fortschritt der Menschheit!" —

*) Was geht es mich an, dass dieser schlechteste Rest französischer Einrichtungen leider noch in der Rheinprovinz besteht? Die Redaction

Digitized by Google

Die Programme der Concerte sind keineswegs Ragouts mit pikantem Gewürz für den verdorbenen Geschmack. Das ewige Einerlei der Bravourstücke ist eben so streng verbannt als die Leerheit und Frivolität der Potpourris und so genannten Phantasieen. Die Fabricanten der letzteren stellt man hier in die Kategorie der Falschmünzer; wer nicht einmal fähig ist, ein Motiv für seine Kunststückchen zu erfinden, und nur um fremde Blumen herumflattert, ist eine Hummel, die nicht in den musicalischen Bienenstock gehört.

Das Publicum findet den grössten Genuss an Sinfonieen und grösseren Stücken der Vocalmusik. Indess ist es auch gegen Einzelleistungen nicht kalt, wenn sie künstlerischen Werth haben; allein es überschätzt sie nie. Dass man aber eine Sängerin wegen ihres hübschen Gesichtes, oder einen Sänger, weil er viele Bewunderer in Kaffee- und Bierhäusern hat, applaudirt, kommt nicht vor. Hervorgerufen wird Niemand, er müsste denn in der That eine ganz ausserordentliche Erscheinung sein. — „Ich kenne Städte," sagte ich, „wo man gewöhnlich alle Solisten herausruft, wenn auch nur aus Artigkeit, obgleich oft nur eine Handvoll Chor-Aspiranten oder Musikschüler das Zeichen dazu geben." —

Der Gesang-Verein ist hier einer der besten, die man hören kann. Frische, sehr wohlklingende Stimmen von beiden Geschlechtern und, was die Hauptsache ist, alle Mitglieder musicalisch. Keines wird aufgenommen, dem seine Partie eingeleiert werden muss. Unglaublich war mir die Versicherung, dass die Herren den Verein eben so regelmässig und zahlreich besuchten, wie die Damen, und dass man oft Monate lang studire, um ein oratorisches Musikstück zu vollendetem Ausdruck zu bringen. Auch vortreffliche Männerchöre bekam ich zu hören; Gesang-Wettstreite gibt es aber nicht: man hält es für Unsinn, eine grosse Masse von Sängern zu versammeln, um sie in einzelnen Gruppen theilweise zu hören.

Sie werden fragen: „Aber, mein Gott! wie heisst denn diese glückliche Stadt? wo liegt sie?" —

Das darf ich Ihnen nicht sagen. Der durchlauchtige Herr, der mich sehr wohlwollend aufgenommen, hat es mir zur Pflicht gemacht, seinen und den Namen der Stadt zu verschweigen. Er steht auf dem Punkte, sich in den deutsch-österreichischen Theater-Verband und Cartel-Verein aufnehmen zu lassen, und befürchtet, durchzufallen, wenn seine Ansichten und Einrichtungen bekannt würden. Ihr ganz ergebener

Cäcilius aus Limburg.

Beurtheilungen.

Franz Wüllner, Clavier-Sonate. Op. 6.
— — Gesänge. Op. 8.
Winterthur, bei Rieter-Biedermann.

Die Sonate, aus drei Sätzen bestehend, ist ein Werk, welches auf hübsche, ansprechende Melodieen und Motive gebaut und recht brav durchgearbeitet ist—zwei Qualitäten, welche leider nur wenigen Clavier-Compositionen der neueren Zeit nachzurühmen sind. Gleich das erste Thema empfiehlt sich durch Einfachheit und Eleganz; überhaupt ist das löbliche Streben nach Einfachheit und Klarheit sowohl des Periodenbaues im Einzelnen, als der Form im Grossen ersichtlich. Wir empfehlen die Sonate allen denen, die zugleich eine solide Composition und ein brillantes Clavierstück spielen wollen, da das Werk Gelegenheit genug gibt, alle Eigenschaften eines tüchtigen Clavierspielers ins glänzendste Licht zu stellen.

Die Gesänge Op. 8 sind auf schöne Texte aus den Liedern des Mirza-Schaffy von Bodenstedt componirt. Nr. 1, 4 und 6 des Heftes sind als besonders gelungen zu bezeichnen, warm empfunden, schön abgerundet und fliessend melodisch. Nr. 4 und namentlich Nr. 6 eignen sich vorzüglich zum Concert-Vortrage, sind — was man so nennt —dankbare Lieder, und es wird uns jeder Sänger Dank wissen, der auf diese Empfehlung hin das Liederheft in die Hand nimmt.

Robert Steuer, Drei Mazurkas. Op. 1. Winterthur, bei Rieter-Biedermann.
— — Vier Lieder für eine tiefe Stimme. Op. 4. Nürnberg, bei Wilh. Schmid.

Die Mazurkas von Steuer sind sehr schön erfunden und concis in der Form; sie bekunden trotz mancher Anklänge an Chopin'sche Weise ein entschiedenes, selbstständiges Talent. So ist besonders Nr. 2 als ein energisch-kräftiges Tonstück zu rühmen, während das Trio von Nr. 1 sehr fein und sinnig gehalten ist. Nr. 3 ist am wenigsten originel und erinnert stark an Chopin. Hier und da ist etwas „Zuviel" zu tadeln, besonders an complicirten, krabbeligen Vorschlägen und Mordenten. Diese geben äusserlich den Mazurken hier und da einen barokken Anstrich, während es doch die Motive an und für sich keineswegs sind. Die Mazurken werden tüchtigen Clavierspielern recht willkommen sein; dieselben eignen sich auch zum Concertgebrauch.

Vier Lieder, Op. 4, bekunden in noch reicherem Maasse das schöpferische Talent desselben Componisten. Nr. 1 spricht uns am wenigsten an. Nr. 2, „Winternacht", dagegen ist ein vortreffliches Lied; eben so Nr. 3, „Frühlingswonne", und Nr. 4, „Herbstlied". Die Lieder sind

Digitized by Google

für eine Alt- oder auch Bassstimme componirt, und da es nicht viele Lieder gibt, die für die genannten Stimmlagen eigens gedacht und geschrieben sind, so empfehlen wir sie den glücklichen Besitzern solcher Stimmen aufs wärmste und angelegentlichste. Ausserdem machen wir die Herren Gesanglehrer auf die schönen Compositionen aufmerksam.

N.....

C. Joseph Brambach, Vier Clavierstücke. Seinem verehrten Lehrer, Herrn Capellmeister Ferd. Hiller, zugeeignet. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

— — Vier Frühlingslieder für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Frau Mülhens, geb. Ries, zugeeignet. Op. 2. Leipzig, ebendaselbst.

Beide erste Gaben eines jungen Tonkünstlers, der, auf der Rheinischen Musikschule in Köln gebildet, das Stipendium der frankfurter Mozart-Stiftung genoss und gegenwärtig als Lehrer an der Musikschule angestellt ist, geben erfreuliche Beweise von dem Talente und den soliden Studien, die wir bereits durch mehrere handschriftliche Compositionen schätzen gelernt hatten. Die vier Clavierstücke: — „Lied" — „Romanze" — „Capriccio" — „Impromptu" schliessen sich im Stil und in der Behandlung an die kleineren Clavier-Compositionen von Schumann und Hiller an, ohne jedoch der Selbstständigkeit zu ermangeln. Sie sind voll Melodie und fliessend gearbeitet, mehr zart und weich gehalten, als feurig und energisch. Da sie nicht schwer auszuführen sind, so sind sie besonders Dilettantinnen als angenehme Stücke edler Gattung zu empfehlen.

Die zweistimmigen „Frühlingslieder" haben frische Melodieen, die dabei sangbar sind, eine Eigenschaft, die man bei so vielen Liedern unserer jüngeren Componisten leider vermisst. Dabei halten sie sich fern vom Walzer- und Leiertone und vom trivialen Zuschnitt, ohne im Geringsten ins Steife und ins Gesuchte zu fallen. Am meisten werden wohl Nr. 1, „Frühlingswerden", von Delia Helena, und Nr. 4, „Vöglein im Walde", von derselben Dichterin, durch ihren lebhaften, leicht beschwingten Melodieenflug ansprechen und den Sängerinnen zum Vortrage in musicalischen Cirkeln willkommen sein.

Joseph Derffel, *Three Pieces (Morceaux fantastiques) for the Pianoforte. Dedicated to the Honor. Mrs. Loyd Lindsay.* Op. 2. London, bei Cramer, Beale & Chappell. Pr. 6 Sh., jede Nummer einzeln 3 Sh.

Herr Joseph Derffel hat aus Liebe zur Kunst vor längerer Zeit seine Professur der Mathematik an einer höheren Lehranstalt zu Wien aufgegeben, um sich der Musik zu widmen, und lebt seit zwei Jahren in London, wo er eine sehr geachtete Stellung als Componist, Lehrer der Tonkunst und des Clavierspiels einnimmt. Wir haben ihn schon früher als ausgezeichneten Pianisten und ausserdem als geistvollen, wissenschaftlich gebildeten Tonkünstler kennen und schätzen gelernt, und die jetzt gedruckt vorliegenden Compositionen beweisen eben so wie frühere, die uns im Manuscript bekannt geworden, dass ein innerer Trieb und das Gefühl eines wirklichen Berufs den Verfasser auf die Künstler-Laufbahn geführt hat.

Der Stil dieser Compositionen: Nr. 1. Lied ohne Worte, *Moderato*, $^4/_4$-Tact, *C-dur* (4 Seiten gr. Fol.) — Nr. 2. Elegie, *Largo*, $^4/_4$-Tact, *Cis-moll* (5 S.) — Nr. 3. Scherzo, *Allegro con spirito*, $^3/_4$-Tact, *D-dur* (12 S.) — ist eben so weit entfernt von der Glätte und Weichheit Mendelssohn's, als von der Romantik Schumann's; wir können ihn nur dadurch charakterisiren, dass er sich unmittelbar an Beethoven anfügt. So wie bei diesem Heros nichts zum Vorschein kommt, das nicht als integrirender Theil des Ganzen aus Einem Quell (oder Thema) hervorgegangen ist und in frei strömendem Fluss dennoch die reichste Mannigfaltigkeit mit der thematischen Arbeit, die kühnste Phantasie mit der vollendetsten Form vereinigt, so finden wir auch in diesen drei vortrefflichen Musikstücken ein Erfindungs-Talent, das durch die wahre Kunst der Arbeit, nämlich durch contrapunktische Behandlung, unterstützt und gehoben, durch Variation, Entwicklung und Verbreitung, so wie Verkürzung und Engerführung der Motive mit einem häufig überraschenden, aber niemals harten und schneidenden Harmonieenwechsel sich so frei in den gebundensten Formen ergeht, dass man eine wahre Freude daran hat, ihm zu folgen. Ein ernstes Studium der Bach'schen Claviermusik ist darin nicht zu verkennen; aber auch die Ausführung verlangt einen Spieler, der die technische Schule an Bach und Clementi durchgemacht hat.

Wir bedauern, dass uns das erste Heft der Compositionen Derffel's bis jetzt nicht zu Gesicht gekommen ist; der Umschlags-Titel des vorliegenden lautet: *Compositions by J. Derffel. Second Set.* Wir wissen auch nicht, ob die londoner Verleger derselben mit deutschen in Verbindung stehen; es wäre aber sehr zu wünschen, dass diese Compositionen, welche die Resultate des Studiums der classischen Schule mit originellen Motiven und mit dem Glanz echter Bravour verbinden, das heisst einer solchen, die nicht um ihres Glanzes willen eingeschoben wird, sondern sich aus der Fortführung der Haupt-Motive entwickelt und zur Steigerung der Wirkung des Ganzen nothwendig ist, — dass diese Compositionen, sagen wir, in Deutschland eine allgemeine Verbreitung fänden. L.

Digitized by Google

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das mittelrheinische Lehrer-Gesangfest wurde am 15. September in Trarbach an der Mosel gefeiert. Es kamen Compositionen von Gluck, Händel, Klein, Ant. Lotti, Nägeli, Rebling, Spohr, Wendt und Flügel unter der sicheren Leitung des Lehrers Herrn Fetz aus Dierdorf zur Ausführung, da Herr Musik-Director Flügel durch Unwohlsein in Stettin zurückgehalten wurde. Mehrere ungünstige Umstände bewirkten, dass nur einige sechszig Lehrer sich eingefunden hatten, während 150 Quartiere mit Kost in Trarbach bereit gehalten wurden. Man kann die Gastfreundschaft der Einwohner Trarbachs nicht genug rühmen. Leider war die Witterung dem Feste nicht günstig. Es fehlte auch an Orgelspielern; Herr Fetz übernahm deshalb sämmtliche Orgel-Vorträge, die in zwei Piecen aus Rinck's Orgelschule, einem Präludium von Volkmar und der Begleitung zur Fest-Cantate von G. Flügel, die Cantor Matthiae aus Trarbach leitete, bestanden.

Als Festort für 1860 ist Simmern und als Zeit die erste Hälfte des Juni festgesetzt. Zum ständigen Fest-Dirigenten ist durch §. 4. des Statuts der Musik-Director Flügel, „der's zum Gehen brachte, als es nicht gehen wollte“*), ernannt. Herr Fetz ist zum Dirigenten auf Ein Jahr gewählt.

Der Verein zählt gegenwärtig zweihundert und etliche zwanzig Mitglieder. Herr Prass ist Cassirer und Herr Drescher Schriftführer; beide sind Lehrer in Neuwied. — Die Herren Regierungsräthe Schapper aus Coblenz, der sich thatsächlich für den Verein interessirt, und Spiess aus Trier waren als Ehrengäste gegenwärtig. — Die überaus freundliche und humane Aufnahme verdanken die Lehrer dem Herrn Cantor und Organisten Matthiae in Trarbach, der sich als Festordner ein besonderes Verdienst erworben hat.

Auf höchsten Befehl ist in den Statuten der königlich preussischen Preismärsche die Aenderung getroffen, dass zur Concurrenz von Marsch-Compositionen auch solche Preussen zugelassen werden, welche nicht, wie die früheren Statuten bestimmten, im activen Dienste der preussischen Armee stehen. Es wird dadurch eine grössere Betheiligung von Componisten ermöglicht; die frankirte Einsendung muss an den königlichen Hof-Musikhändler Bock in Partitur, ausgeschriebenen Stimmen und mit einem den Namen des Componisten enthaltenden versiegelten Motto bis Ende dieses Jahres geschehen. Die Statuten sind auf Verlangen durch denselben gratis zu haben.

Heinrich Marschner ist von der philharmonischen Gesellschaft in London zu ihrem Ehren-Mitgliede ernannt worden.

Der Schiller-Verein in Leipzig fängt an, in den Vorbereitungen zu dem Säcular-Jubelfeste von Schiller's Geburtstag eine lebhaftere Thätigkeit zu entwickeln; der Vorstand desselben hat durch Zuziehung einer Anzahl intelligenter Männer aus den verschiedensten Kreisen der Gesellschaft: Gelehrten, Künstler und Schriftsteller, seinen Festordner-Ausschuss wesentlich verstärkt. Zudem bieten sich fortwährend neue Kräfte an, die irgend etwas dazu beitragen wollen, der Feier in der zweiten Novemberwoche möglichsten Glanz und Schwung zu verleihen. Julius Rietz componirt ein besonderes Musikstück für diese Gelegenheit, ein nicht unbegabter Localdichter, der Rittergutsbesitzer Dr. Theodor Apel, hat ein neues Gelegenheitsstück verfasst, das auf dem Stadttheater in jenen Tagen aufgeführt werden soll. Professor Dr. Kuno Fischer in Jena soll die Festrede in der Hauptfeier des Schiller-Vereins angenommen haben. Ausser dieser Feier im Schoosse des Vereins werden noch eine Reihe anderer festlicher Acte, namentlich von unseren Concert-Instituten und den gelehrten Schulen vorbereitet. Der Stadtrath hat unter Anderem ein halb Tausend Thaler zu einem damit in Verbindung stehenden Zwecke ausgeworfen. Für die dramatischen Aufführungen sind Emil Devrient und Frau Seebach-Naumann gewiss.

Die Vorbereitungen zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Schiller's sind in Stuttgart im besten Gange. Die Feier ist auf die drei Tage vom 9. bis 11. November berechnet. Die Betheiligung des Hoftheaters durch Fest-Darstellungen Schiller'scher Werke ist in Aussicht gestellt. Der König hat für die Feier die Benutzung des k. Reithauses gestattet. Die marbacher Feier der Einweihung des Schillerhauses soll einen integrirenden Theil des Gesammt-Festes bilden.

Breslau. Die Gesellschaft „Philharmonie“ unter der Direction des Herrn Damrosch kündigt ein Abonnement auf 24 Concerte für einen Thaler an — also jedes Concert zu fünfzehn Pfennigen oder einem Gutengroschen. Wenn das nicht zieht und der Zukunftsmusik, deren Apostel Herr Damrosch ist, hier Bahn bricht, so ist Hopfen und Malz verloren!

Wien. Tristan, Tragödie in fünf Aufzügen von Joseph Weilen, im Burgtheater zum ersten Male aufgeführt am 19. September, wurde von dem vollen Hause freundlich aufgenommen. Herr Regisseur La Roche erschien viermal, um anstatt des Verfassers zu danken. Weilen's Tristan ist ein Werk, das einer strengen Kritik manchen Anhaltspunkt zu gegründetem Tadel darbietet, das aber auch, namentlich als Erstlingswerk, von einer glücklichen Begabung Zeugniss gibt.

Was der instrumentalen Kirchenmusik bevorsteht, ruht noch im Schoosse der Zukunft. Obwohl der von der Allgemeinen Zeitung gebrachten Nachricht nicht widersprochen worden ist, glauben wir doch vorerst noch an der Wahrscheinlichkeit derselben zweifeln zu müssen. Unserer individuellen Ansicht nach sind allerdings die menschliche Stimme und die Orgel allein weit mehr geeignet, die betende Gemeinde zur Andacht zu stimmen, als Geigen und Flöten, Pauken und Trompeten, gleichwie uns eine einfache, getragene, choralartige Melodie allein als echte Kirchenmusik gilt. Indess vom Standpunkte des katholischen Ritus, wie er sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat, ist die musicalische Verzierung des Gottesdienstes mittels Vocal- und Instrumental-Solo, Canon und Fuge, Triller und sonstiger Coloratur, kurz, mittels reiner Musik in allen Formen und Zeitmaassen, eben so berechtigt, wie die Verzierung der Kirchenräume mittels guter und schlechter Bilder oder Statuen. Was die rein musicalische Seite dieser Frage anbelangt, so könnte man die angekündigte Beschränkung nur bedauern. Der Vortheil, dass viel Schlechtes oder Mittelmässiges unaufgeführt und in Zukunft sogar uncomponirt bliebe, wiegt den Verlust nicht auf, der auf der anderen Seite entstände, wenn so viele Meisterwerke der Tonkunst auf immer oder doch auf lange Zeit vergraben blieben.

Der Schauspieler Wilhelm Kunst liegt gefährlich erkrankt im wiener allgemeinen Krankenhause.

Bern. Die Stadt Genf, die ein sehr besuchtes Conservatorium besitzt, hat bei der Bundesregierung die Errichtung einer schweizerischen Musikschule angeregt. Hier in Bern steht die Eröffnung einer Musikschule unter der Direction des Musik-Directors Ed. Franck (früher in Köln) noch diesen Herbst bevor.

Paris. Zur Feier des Schillerfestes, welches die Deutschen in Paris veranstalten, hat Ludwig Pfau eine Cantate gedichtet, welche Stephen Heller in Musik setzt.

---

*) Worte aus dem Toaste des Lehrers Herrn Brück aus Thal Kleinich an der Mosel „auf eine dauerhafte Gesundheit“ des Musik-Directors Flügel.

Digitized by Google

Stockholm. Obgleich das schwedische Theater sich, was einfache Hoheit und Naturwahrheit betrifft, allerdings mit dem dänischen nicht messen kann und im Schauspiel des feinen, schelmischen Humors ermangelt, welcher der dänischen Nation eigenthümlich ist, während der Schwede schwerfälliger, grotesker, gleichsam reckenhafter erscheint, so steht es doch keineswegs auf niedriger Stufe. In einer Richtung, der Oper nämlich, lässt es sogar das dänische Theater entschieden hinter sich, was seinen Grund theils in dem viel grösseren Reichthum eingeborener Stimmen, theils in der mehr lyrischen als dramatischen Natur-Anlage des Volkes hat. Weder an hohen Tenören und Sopranen, noch an tiefen Bässen leidet Schweden Mangel.

Die schwedische Schauspielkunst datirt wesentlich vom Könige Gustav III., einem kunstliebenden Fürsten, der selbst dramatischer Dichter war. Seinem Einflusse muss man es aber auch zuschreiben, dass das schwedische Theater sich noch nicht von einer gewissen, für eine gothisch-germanische Nation unnatürlichen, französischen Manier, die allen fest gewurzelt scheint, frei gemacht hat. Dramatische Dichter ersten Ranges hat Schweden nicht aufzuweisen; sowohl Tegnér als Runeberg haben als Sterne erster Grösse ihre Stärke im Lyrischen oder im Epos und in der Idylle. Achtungswerth in ihrer Weise ist der Zeitgenosse Gustav's III., Kellgreen, der die Stücke ausarbeitete, welche Gustav erfand, und (noch jetzt) unübertroffene Verse schrieb. Unter den Neueren ist Bescow, geb. 1796, der beste; sein Trauerspiel „Hildegard", sein Schauspiel „Erik XIV." und seine Oper „Ryno" enthalten viel des Schönen; sie sind von seinem Freunde Oehlenschläger ins Deutsche übersetzt, freilich nicht so gut, als wünschenswerth.

Das Königliche Theater oder Opernhaus gibt Opern, Trauer-, Schau- und Lustspiele. Die Oper brachte Figaro's Hochzeit, Don Juan, Zauberflöte, Oberon, Freischütz, Robert der Teufel, Liebestrank, Regimentstochter, Joseph, Wilhelm Tell, Stradella und endlich die schwedische National-Oper „Gustav Wasa", deren Plan Gustav III. entwarf, während Kellgreen die noch heute hinreissenden Verse schrieb und der deutsche, in seinem Vaterlande vergessene Componist Naumann die Musik lieferte. Die Instrumentation war umgearbeitet von Capellmeister Ignaz Lachner. Diese schon 1778 entstandene Oper enthusiasmirte das Publicum. Sie war einst so populär, dass sowohl Text als Melodie auf allen Lippen waren. Die Tenor-Partieen in den Opern sang Herr Strandberg, die Bass-Partieen Herr Walin, Herr Sandström u. A. Die ersten Sopran-Partieen sind würdig besetzt mit Fräul. Michal und Fräul Röske, in welcher Letzteren manche eine werdende Jenny Lind erblicken wollen. — Das Ballet ist noch mehr im Werden, strebt aber eifrig, sein kopenhagener Vorbild zu erreichen.

In der Ladugardslands-Kirche wurde am Tage nach Händel's hundertjährigem Todestage sein „Messias" aufgeführt. Ferner gab man Haydn's „Schöpfung" und Mendelssohn's „Sommernachtstraum". In einem Concerte unter Lachner's Anführung bot das Programm: Ouvertüre zu „Faust" von Spohr, Ouvertüre zu „Idomeneo", Cantate von Mozart, Quartett aus „Idomeneo", Ouverture zu Sargino von Paer u. s. w. (W. Rec.)

Ein stettiner Zeitungsblatt enthält folgende ergötzliche Anzeige: „Kunst- und musicalisch-wissenschaftliche Notiz. Der wirkliche berliner Musiklehrer, Pianist und Componist wird noch längere Zeit hier verweilen, und versäumt deshalb Unterzeichneter nicht, den hohen adeligen Eltern und Vorsteherinnen von Pensionen anzuzeigen, welche die Absicht haben, ihren Töchtern, Söhnen oder Zöglingen gründlichen und sorgsamen Unterricht im Pianofortespiel ertheilen zu lassen, durch schriftliche oder persönliche Meldungen bis Ende d. Mts. Nachricht geben zu wollen. Das Honorar für die Stunde 1 Thlr. Auch liegen noch die neuesten Compositionen vom Unterzeichneten, welche in der Ostsee-Zeitung genannt wurden, bei ihm im Saale zur Ansicht bis zum 30. d. Mts. und können auf Wunsch vorgetragen werden vom Pianisten und Componisten. Otto Zeidler, Grosse Domstrasse Nr. 16, Bel-Etage e

---

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage von
C. F. PÄTERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Bernard, M., Harmonies helvétiques. Pièce de Salon pour Piano. (Dédiée à Ad. Prossnitz.) 12 Ngr.

Dancla, Charles, Souvenir de la Société des Concerts du Conservatoire. 6 Duos pour Piano et Violon. Op. 91. Nr. 1—3 (à 20 Ngr.). 2 Thlr.
Nr. 1. Symphonie pastorale et Symphonie en Fa (F) de L. van Beethoven.
Nr. 2. Symphonie en Ré (D) et Symphonie en La (A) de L. van Beethoven.
Nr. 3. Deux Thèmes de G. F. Händel.

Hering, C., Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. 10 Ngr.

— — 3 Canzonetten für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Op. 41. Nr. 1—3 (à 10 Ngr.). 1 Thlr.
Nr. 1. Hänschen Eichhorn. (Jeannot l'écureuil.)
„ 2. A l'aura (An den Zephyr.)
„ 3. Mein Lieb heisst Rose. (M'amour c'est la rose.)

Kuhlau, F., Variations concertantes pour Piano et Flûte sur l'Air: „Pour des filles si gentilles", de l'Opéra: „Le Colporteur" de G. Onslow. Nouvelle Edition. 25 Ngr.

Lindpaintner, P., Ouverture zur Oper: „Der Vampyr", Op. 70, eingerichtet für 2 Pianoforte zu 8 Händen von C. Burchard. 1 Thlr. 10 Ngr.

Loesekhorn, A., Marche cosaque pour Piano. Op. 55. 15 Ngr.

— — Caprice en forme d'Etude pour Piano. Op. 56. 12 Ngr.

Maurer, Louis, Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra Fra Diavolo, de D. F. E. Auber, pour Violon avec Accompagnement d'Orchestre. Op. 86. (Dédiée à F. David.) 1 Thlr. 15 Ngr.

— — La même Fantaisie avec Accompagnement de Piano. Op. 86. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Rheinberger, Jos., Vier Clavierstücke. Op. 1. (Emil Leonhard gewidmet.) 20 Ngr.

Rubinstein, Ant., Concerto pour Violon avec Accompagnement d'Orchestre. Op. 46. (Dedié à Henri Wieniawski.) 4 Thlr. 20 Ngr.

— — Le même Concerto avec Accompagnement de Piano. Op. 46. 2 Thlr. 15 Ngr.

— — 6 Fugues (en Style libre) introduits de Préludes pour Piano. Op 53. Nr. 1, 3—6 (à 15 Ngr.) Nr. 2 (10 Ngr.). 2 Thlr. 25 Ngr.

Voss, Charles, Sons harmoniques. Fantaisie-Etude pour Piano. Op. 248. 25 Ngr.

— — Le premier Accord. Fantaisie-Valse pour Piano. Op. 249. 25 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 41. **KÖLN, 8. October 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die Compositionen des *Stabat Mater.* — „Zukunftsmusik". — Die königliche italiänische Oper in London (Rückblick auf die letztverflossene Saison). Von C. A. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fest-Cantate, Ordens-Verleihung — Coblenz, Concert von Fräul. Anna Zick — Magdeburg, W. Tschirch — Darmstadt, Theater — Karlsruhe — Leipzig — Warschau — Brüssel — Paris — Ernst Pauer).

Die Compositionen des Stabat Mater.

In seiner Abwehr gegen die Complimente und gegen die Vorwürfe, die ihm Madame Gjertz in ihrer in Nr. 37 dieser Blätter angeführten Schrift macht, kommt Fétis in der *Revue et Gazette musicale* auf die verschiedenen Compositionen des vortrefflichen Hymnus *Stabat Mater*, dessen Text aus dem dreizehnten Jahrhundert herrührt, um zu zeigen, dass der Eklekticismus in der Kunst nicht ein absolutes Schönes festsetzt, sondern auf Zeit und Zustände und den jedesmaligen Zweck des Kunstwerkes Rücksicht nimmt, folglich die aufgeklärte Unparteilichkeit ist. Die Dame hatte nämlich sich dahin geäussert, dass Herrn Fétis nach seiner klaren und schlagenden Darlegung der Geistigkeit der Musik nur übrig geblieben wäre, die Gesetze, welche die inneren Erregungen leiten, auf die Tonkunst anzuwenden. „Anstatt aber diese Gesetze", fährt sie fort, „im Katechismus zu suchen, hat er sie bei den Philosophen gesucht. Nachdem er sich bei Allen Raths erholt, von Plato bis auf Cousin, ist er zum Eklekticismus gekommen" u. s. w.

Fétis zeigt nun an dem Beispiel der Compositionen des *Stabat Mater* von Josquin Deprès bis auf Rossini, dass ein relatives Urtheil über das Musicalisch-Schöne seine volle Berechtigung hat. Er nennt als die bedeutendsten sieben Compositionen nämlich die von Josquin Deprès, Palestrina, Pergolese, dem Marchese Ligniville, Fürsten von Conca, J. Haydn, Boccherini und Rossini. Auffallend ist, dass Emanuel Astorga fehlt (siehe unten).

Josquin Deprès war zu seiner Zeit (er blühte von 1470 bis 1512) Herrscher im Reiche der Tonkunst. „Damals schrieb man Kirchenmusik nur für Gesang allein, selbst ohne Begleitung der Orgel; die Harmonie war auf den consonirenden Accord beschränkt. Für Josquin war das *Stabat Mater* eine Sequenz, ein Gebet, und er hatte keinen anderen Zweck, als diesem Gebete den Charakter der Ruhe und Andacht durch seine Töne zu verleihen. Der Erlöser am Kreuze und der Schmerz der Maria haben nichts mit menschlichen Empfindungen gemein; das Mysterium der Erlösung erfüllt sich. Der Tonkünstler sah nichts Anderes darin, und für den Ausdruck der ruhigen Andacht hatte er, was er brauchte: den reinen Klang der Menschenstimme und die Consonanz in der Harmonie. Das Stück ist fünfstimmig im sechsten römischen Kirchentone. Eine Stimme führt den *Cantus firmus* in langen Noten ununterbrochen durch, während die vier anderen sich in angenehmen, nirgends schroffen Harmonieen und Imitationen um dieselbe schlingen — das Ganze in Betracht der Zeit und der Auffassung eine schöne und würdige Composition.

„Drei Viertel-Jahrhunderte später schrieb Palestrina sein *Stabat Mater.* Das musicalische System ist noch dasselbe, aber die Form ist bereits erweitert, und in die Auffassung hat Palestrina die Macht seiner Persönlichkeit getragen. Allerdings sind die Mittel zum wirkungsvollen Ausdruck noch beschränkt, aber das Streben, sie aufzufinden, ist schon vorhanden. Das *Stabat* ist achtstimmig in zwei Chören, die bald getrennt, bald vereint ergreifende Klangwirkungen hervorbringen. Man sieht offenbar, dass Palestrina in dieser erhabenen Composition sich durch die Worte des Evangelisten Matthäus hat begeistern lassen*); ein Gefühl des Schreckens herrscht in dem Werke vor. Die drei *Dur*-Dreiklänge, mit welchen der erste Chor auf die Worte *Stabat Mater* beginnt und mit welchen der zweite Chor die Worte *Juxta crucem* einsetzt, haben etwas Entsetzliches, das durch die Schroffheit ihrer Aufeinanderfolge das musicalische Gefühl verletzt. Das tritt ganz aus Palestrina's Weise heraus; aber da er einen Ausdruck des Schreckens wollte und die dissonirenden Accorde noch nicht bekannt waren, so blieb ihm nur diese harte Zusam-

*) Capitel 27, V. 51, 52: Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke, und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen.

Digitized by Google

menstellung übrig. Beim Zusammentritt beider Chöre beginnt der Ausdruck des düsteren Schmerzes: *O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater Unigeniti!* welcher bis zum Schlusse das ganze Werk durchzieht.

„Zwischen Palestrina und Pergolese liegen hundert und fünfzig Jahre. Das neuere Ton-System ist gefunden und stellt dem Componisten bisher unbekannte Mittel zur Verfügung, und die Instrumente vereinigen sich mit dem Klange der menschlichen Stimme zu Einem Ganzen. Dem Ausdruck der Kraft und Grösse ist Pergolese nicht gewachsen, seine Natur ist dafür nicht geeignet, er fühlt sich nur wohl in Werken von kleinerem Maasse, er hat Töne für Liebe und Sanftmuth, keine für Kraft und Macht. Sein *Stabat Mater* ist daher keine Composition von grosser Entwicklung musicalischer Ideen und Ausdrucksmittel, daher auch keine Anwendung des Chors; eine Sopran- und eine Altstimme genügen ihm, und sein Orchester besteht nur aus dem Quartett der Saiten-Instrumente und der Orgel. Alles ist nicht von gleicher Schönheit in seinem Werke, zwei Sätze erscheinen besonders schwach an Erfindung; allein welch ein rührender Gesang ist in den übrigen! es ist, als wären dem Künstler die Thränen der Maria aufs Herz gefallen. Durch vollendete Sängerinnen — denn diese gehören dazu — ausgeführt, hat Pergolese's *Stabat* die Zuhörer immer ergriffen und eine Berühmtheit erlangt, welche die früheren Compositionen verdunkelte. Auch jetzt noch hat es keineswegs an Werth für den Kenner verloren, der sich von dem Einflusse unserer Zeit frei hält.

„Wiewohl Haydn in seinen Kirchen-Compositionen nicht auf derselben Höhe des Genie's steht, wie in seinen Instrumentalwerken [mit jenen sind dann doch wohl nur seine Messen gemeint, überhaupt die eigentlichen Compositionen für die Kirche, nicht aber die beiden Oratorien], so ist doch sein *Stabat Mater* das Erzeugniss einer sehr glücklichen Eingebung. Der Adel der Gedanken, der im Allgemeinen darin herrscht, verbindet sich in diesem Werke mit einer sanften melancholischen Färbung. Es scheint, als habe er gefühlt, dass der Schmerz der Mutter Jesu kein menschlicher Schmerz sein konnte. Auf der Tiefe dieser Auffassung liegt das sich ganz hingebende Vertrauen auf die Früchte der Erlösung. Diese schöne Composition ist zu wenig bekannt; es sind nur einige wenige Figuren des Zeitgeschmacks darin, die man weg wünscht.

„Am wenigsten bekannt ist aber das *Stabat Mater* von dem Marquis von Ligniville, einem Dilettanten, dessen Genie hinter dem von Marcello nicht zurückstand, der aber jung starb und wenig geschrieben hat. Ein *Stabat*, ein entzückendes *Salve Regina* und ein *Dixit Dominus* für vier Stimmen mit Orchester sind alles, was ich von ihm kenne. Er hat im *Stabat* seine Aufgabe anders aufgefasst, als die bisher genannten Componisten, er versucht nicht, Gefühle auszudrücken, die über die menschliche Natur erhaben sind, noch die Zuhörer in Schrecken zu setzen; die mystische Liebe der Menschheit zu Gott, der am Kreuze dahinstirbt, hat er ausdrücken wollen, und das ist ihm auf wunderbar schöne Weise gelungen. Drei Stimmen, bald gleiche, z. B. drei Soprane in dem ersten Vers, dann drei Altstimmen in dem *Quae moerebat et dolebat*, dann wieder Sopran, Tenor und Bass, oder Alt, Tenor und Bass, genügen ohne alle Begleitung dem Componisten, um den ergreifendsten Eindruck zu machen. Alle Sätze sind canonisch, aber die strenge Form schadet keineswegs dem Ausdruck*).

„Boccherini hat sich auf denselben Standpunkt gestellt, wie Ligniville; indess gebraucht er reichere Mittel, da sein *Stabat* zwar ebenfalls nur dreistimmig, aber mit Begleitung des Orchesters geschrieben ist. Die natürliche Fülle von glücklichen Motiven, die sich in allen Compositionen Boccherini's findet, verläugnet sich auch in seinem *Stabat* nicht, doch ist mehr melancholische Empfindung und selbst Kraft darin, als in seinen anderen Werken. Obwohl fast unbekannt, verdient es die Bewunderung der Kenner.

„Das fruchtbare Genie Rossini's endlich hat aus dem *Stabat Mater* ein Drama in Form eines Oratoriums oder einer Cantate gemacht. Um es richtig zu würdigen, muss man sich nothwendig auf seinen Standpunkt stellen. An und für sich als musicalisches Vocalwerk, nicht als kirchliches, betrachtet, ist es ein Werk, das viel Schönes in sich schliesst; namentlich sind die Introduction, die Tenor-Arie, das Quartett *Sancta mater* und das *Inflammatus* lobenswerth.“ —

So weit Fétis. Wir haben schon oben erwähnt, dass das *Stabat Mater* von Emmanuel Astorga in der Reihe der angeführten fehlt, obwohl es eines der berühmtesten, jetzt auch bekannteren, ist und seinen Ruhm verdient. Es ist im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts geschrieben, wahrscheinlich in London, da die Bibliothek der dortigen *Academy of ancient Music* lange Zeit die einzige Abschrift davon besass. Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. II., wo auch Astorga's Leben, aber freilich etwas romanhaft, geschildert wird.

Neuerdings gibt uns aber F. Chrysander von einem bisher ganz unbekannten, nach seinem Urtheil vortrefflichen *Stabat Mater* von Agostino Steffani Kunde. Steffani war Capellmeister des Herzogs Ernst August,

*) Wann hat dieser Marquis de Ligniville gelebt? Sind die angeführten Sachen gedruckt oder nur handschriftlich vorhanden? und wo? Wir finden in den uns zugänglichen Quellen nichts über ihn. Die Redaction.

Digitized by Google

nachmaligem Kurfürsten von Hannover, wurde aber in den 1690er Jahren auch als Gesandter an verschiedenen Höfen gebraucht. Er war ein Gönner Händel's, der ihm seine Stellung in Hannover zu verdanken hatte. Nach ausführlichen und interessanten Notizen über diesen ausgezeichneten Musiker in seinem „G. F. Händel", Bd. I., Leipzig, 1858, berichtet F. Chrysander über jenes *Stabat Mater* folgender Maassen (S. 350 ff.):

„Das grösste und vielleicht auch das letzte von Steffani's Tonwerken mache ich hier, so viel ich weiss, sogar dem Namen nach zuerst bekannt. Es ist ein grosses *Stabat Mater*. Die Handschrift, die ich sah, steht mit dem berühmt gewordenen *Stabat Mater* von Astorga in Einem Bande und ist diesem an Umfang ziemlich gleich. Wenn ich hinzufüge, dass Steffani's Composition ihm auch an Kunst ebenbürtig ist, so möge man dies nicht für eine jener billigen Phrasen halten, durch welche unbekannte Werke zweiten und dritten Ranges so oft mit bekannteren erster Grösse verglichen werden. Eine Uebertreibung zu Gunsten Steffani's würde eine zwiefache Ungerechtigkeit einschliessen. Emanuel d'Astorga's Werk ist das einzige Schäflein, von dem sein Ruhm sich nährt, Steffani hat eine ganze Herde, und seine Bedeutung steht fest, wie auch sein *Stabat Mater* beschaffen sein möge. Aber die kühlste Untersuchung muss gestehen, dass hier eine der merkwürdigsten Tondichtungen vorliegt, von der es völlig unbegreiflich ist, wie sie nur so lange verborgen bleiben konnte, um so mehr, da es wahrscheinlich derselbe Band ist, auf den alle Abschriften von Astorga's *Stabat Mater* zurückgehen. Einer Vergleichung mit diesem kann man sich kaum entschlagen, die Compositionen sind aber so verschieden, dass man sie nicht leichter und besser erklären könnte, als durch eine Aufführung unmittelbar hinter einander. Bei einigen der zwölf Sätze würde sich die Neigung für den Baron, bei anderen für den Bischof erklären. Der Eingang des letzten Chors: *Quando corpus morietur,* ist dem Astorga am schönsten gerathen, aber den Chor als Ganzes betrachtet, muss man Steffani's Arbeit den Vorzug geben. Aus einigen Sätzen leuchtet die Verschiedenheit der Auffassung so stark hervor, dass sie eine Abschätzung kaum zulassen, und beide Meister waren befähigt genug, ihre Absicht zu erreichen; doch würde ich dem einfachen und doch kunstvollen Chor des Astorga: *Virgo virginum praeclara,* vor dem mystischen Terzett des Steffani den Vorzug geben, eben wegen seiner Eindringlichkeit und Fasslichkeit; aus demselben Grunde aber auch dem Chor Steffani's: *Fac me plagis,* vor einem Bass-Solo des Barons. Im Ganzen genommen, erscheint Astorga vorzugsweise als edel, Steffani vorzugsweise als kirchlich. Das Tiefe und Feierliche haben beide gemein, doch auch dies wieder mit einem erheblichen Unterschiede. In Astorga's Tondichtung waltet das Individuelle, das Persönliche vor, und so hat man sie auch immer aufgefasst; sein Werk wäre schwächlich, wenn es nicht darin seine Stärke hätte. Für die schmerzvollen Accente, mit denen er uns überrascht, suchen wir nach Erklärungen, nicht im Texte oder in kirchlichen Vorgängen, sondern in unglücklichen Schicksalen seines eigenen Lebens. Bei Steffani wird uns das niemals in den Sinn kommen. Wie tief und schmerzensreich intonirt bei ihm der zweite Sopran *Stabat Mater,* und von welcher Gewalt ist darauf der herrliche sechsstimmige Chor! Wie wirkt der vierte: *Pro peccatis,* und wie wundervoll kunstreich ist der sechste: *Eja mater!* Aber das Leben des Tonsetzers, wüssten wir auch noch viel mehr davon, als wir wissen, würde uns diese Gestalten schwerlich deutlicher machen, als Text, Kirchengebrauch und die Bedeutung der Sache thun können; wenn uns auch das Werk der schönste Beweis ist, dass der kleine, freundliche Mann unter seinem zarten Aeusseren ein tiefes Innenleben nährte. Der ganze Unterschied zwischen Steffani und Astorga ist in zwei Worten der zwischen Mystik und Romantik. Was Astorga, als der später Lebende, an moderner, an populärer Haltung, was er als der im Unglück erwachsene Mensch an einigen ergreifend leidenschaftlichen Sätzen voraus hat, das bringt Steffani wieder ein durch ein einheitliches, kirchlich-feierliches Ganzes und durch den wunderbaren, Astorga weit überragenden Tiefsinn seines Contrapunktes. Das Werk ist voll und merkwürdig instrumentirt: Violine 1 und 2, Viola 1 und 2 und 3 und Violoncell, sechs Singstimmen, sechs Instrumente und Orgel. Die Instrumente haben wesentlich das, was der Gesang hat, mitunter direct begleitend, mitunter in freier Verwebung. Hier ist eine merkliche Abweichung von Händel und eher eine Verwandtschaft mit Bach zu bemerken; in Wahrheit ist es aber nur die veredelte und vervollkommnete italiänische Weise, Chöre zu bauen. Auch die Soli sind zum Theil mehrstimmig begleitet, und es steckt Alles voller Contrapunkte. Für eine jetzige Aufführung liegt das Werk ganz fertig da. Wie die Sachen nun einmal stehen — ich will sagen: weil wir für die Duette keine Sänger haben —, dürfte das *Stabat Mater* diejenige Composition sein, durch welche uns der entfremdete Meister zuerst wieder nahe treten könnte. Bis es gedruckt ist, wird es mir ein Vergnügen sein, deutschen Gesang-Vereinen eine richtige Abschrift zu vermitteln."

Digitized by Google

„Zukunftsmusik".

Es gibt Namen und es gibt Benennungen. Namen entstehen, Benennungen werden gemacht; Namen sind der unwillkürliche Ausdruck einer Wahrnehmung, Benennungen werden gesucht und ausgewählt; Namen sind ein Gemeinproduct Vieler, eines Volkes, einer Partei, einer Anzahl Zusammenlebender, Zusammenstrebender, Benennungen sind das Ergebniss vereinzelter Interessen, äusserer Zweckmässigkeit; Namen treffen die Sache, Benennungen werden ihr aufgeklebt; aber Namen fassen die Sache in ihrer ersten, augenfälligsten Seite, Benennungen wollen das Ganze bezeichnen; daher sind Namen spitz und scharf und erscheinen schroff, einseitig, Benennungen sind nach allen Seiten wohl abgewogen und daher meistens stumpf, abgeschliffen; Namen beissen, Benennungen thun Niemandem was zu Leide; aber Namen besagen etwas, Benennungen wollen Alles sagen und sagen nichts; Benennungen werden nach Belieben angenommen und abgelegt, Namen bleiben; Spitznamen kleben an wie die Kletten, und selbsthervorgerufene Spitznamen erträgt man am besten mit gutem Humor, sonst wird man lächerlich.

Diese Gedanken mögen sich Manchem aufgedrängt haben, als er erfuhr, dass auf der letzten Tonkünstler-Versammlung in Leipzig der Name „Zukunftsmusik" wegdecretirt worden ist. Dr. Brendel schlug — als eine im Interesse der Partei zu treffende Maassregel — vor, den sich selbst widersprechenden Namen fürderhin fallen zu lassen, und die Versammlung applaudirte beifällig. Das ginge nun so weit Niemanden etwas an; sich unter einander mögen die Herren heissen, wie sie wollen. Aber es scheint, man will jetzt dieselbe Forderung auch denen „draussen" gegenüber aufstellen; man beginnt, Zeitschriften (z. B. die Grenzboten) mit Berichtigungen in dieser Hinsicht zu behelligen; man versucht, Einzelne dafür zu maassregeln; man findet, dass „jeder Schusterjunge" das Wort brauche, woraus wohl folgen soll, dass alle, die es brauchen, Schusterjungen sind. Das sieht sehr bedenklich aus, und bei jetzigen Zeitläuften mag vielleicht Mancher in sich gehen und sich fragen, ob er nicht ungebührlichen Spott auf die Häupter der Betreffenden geladen habe. Er mag sich trösten! Was im Jahre 1859 so anstössig scheint, hat im Jahre 1855 noch guten Klang gehabt; in diesem Jahre wenigstens berichtet die Neue Zeitschrift für Musik aus Weimar, dass Liszt selbst bei einer Antwort auf einen Toast hervorgehoben hat, der Name Zukunftsmusiker sei von der Partei als Ehrenname acceptirt worden, wie er denn auch nicht selten in solcher Bedeutung angewandt ist. Also keine Angst! Die „Schusterjungen" sind in guter Gesellschaft, der Gesellschaft Zukünftelnder zwar, aber sonst ganz anständiger Hof-Capellmeister, Concertmeister, Doctoren der Philosophie u. dgl. Um so weniger wird man es uns verdenken, wenn wir, etwas altmodisch, wie wir nun einmal sind, und nicht geneigt, uns über Nacht einen gäng und gebe gewordenen Namen von Anderen wegoctroyiren zu lassen, ohne Hass und Gunst ruhig überlegen, was wir an dem Worte haben, einen Namen oder eine Benennung, eine Redensart oder einen Begriff.

Wundern wird sich wohl über die Entstehung des Namens Niemand. Das „Kunstwerk der Zukunft" ist so lange das Partei-Schlagwort gewesen, so laut das Kampfgeschrei der Streitenden, so heftig das gegenseitige Anstürmen, dass der Name ganz einfach dem unbetheiligten Beobachter noch spät nach beendigter Schlacht in den Ohren fortgesummt hat und gar manchmal als das einzig Verständliche in gewissen Expectorationen erscheinen mochte; es ist ein einfaches Rechen-Exempel, was das Wort in die Mode gebracht hat; das Wort, das von unserem gesammten Sprachschatze am meisten hin und her geschleudert wurde, musste wohl als Niederschlag haften bleiben. Und dass es etwas Charakteristisches auffasst, ist wohl auch nicht zu läugnen. Denn so viel wir auch schon Kunstrichtungen gehabt haben, überall ist es Brauch gewesen, dass man erst die Sache, das Kunstwerk, herstellte und dadurch hübsch fein in der Gegenwart blieb, und dann die Zukunft ihre eigene Entwicklung zuwege bringen liess. So hat Gluck das Vorwort zur Alceste nicht eher geschrieben, als bis diese Oper vollendet, aufgeführt und beifällig aufgenommen und damit die Zukunft zur Gegenwart gemacht war. So hat Mozart über die bereits fertige „Entführung" sich ausgesprochen; so hat Schiller erst Dramen geschrieben und dann sein Volk auf den Weg der Bildung durch die Kunst hingewiesen. Wagner und noch mehr seine Anhänger haben es anders gemacht; erst Tannhäuser und Lohengrin, die noch nicht die rechte Zukunft sind, dann die theoretischen Schriften, erst Wagner's, dann all der anderen Accoucheure der Zukunft, und endlich tropfenweise die wirklichen Zukunftswerke. Das ist sicherlich wenigstens neu, noch nicht da gewesen und also wohl werth, in einem Worte verewigt zu werden. Kurz, man mag das Wort ansehen, wie man will, es rechtfertigt sich als rechter und berechtigter Name.

Aber Zukunftsmusik — da steckt es, sagt Dr. Brendel, der „bedauert, sagen zu müssen, dass darin (wenn es nicht gleich Fortschritt sein soll) gar kein Sinn und Verstand ist. Richard Wagner hat von einem Kunstwerke der Zukunft gesprochen, d. h. von einem solchen, in dem die einzelnen Künste zu Gunsten des Ganzen ihre Selbstständigkeit aufgeben, das also auch die Musik als selbstständige Kunst ausschliesst. In diesem Sinne von Zukunftsmusik zu

Digitized by Google

sprechen, ist also eine *Contradictio in adjecto*, wie wenn man sagen wollte: hölzernes Eisen, viereckige Rundung." Sehr scharfsinnig und für uns Schusterjungen sehr schlimm! Aber zu rechter Zeit fällt uns da ein Buch in die Hände: Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft, von einem gewissen Franz Brendel. — Derselbe Franz Brendel kann das wohl nicht sein; denn da steht S. 166 (und sonst): der Musik müsse eine vom Gesammtkunstwerke getrennte, obschon untergeordnete Sphäre erhalten bleiben. Ohne eine solche müsste dieselbe verschwinden, unfähig, ihre Eigenthümlichkeit zu wahren. Also auch hier der Trost: es wird auch in der Zukunft Sondermusiker geben, und die, welche nach der oben angewiesenen Stellung der Musik lüstern sind, werden ganz passend Zukunftsmusiker heissen, ohne darum schon hölzernes Eisen oder runde Vierecke zu sein. Denn wenn alle diese Zukunfts-Weissagungen sich erfüllen, wird das denn nicht auch eine andere Musik sein? Sollte die Musik aus dem engen Bunde mit der Poesie, der ihr zugedacht ist, als dieselbe wieder hervorgehen? Geben uns die Düfteleien, Sinnigkeiten und Unsinnigkeiten, die Auslegerkünste der Zukunfts-Aesthetiker nicht genug Vorschmack von dem, was wir da erleben werden? Und wird es nicht gut sein, dafür einen Namen zu haben? In der That, es ist zu fürchten, der Name wird, wenn die prophezeite Zukunft schon Gegenwart geworden sein sollte, die Gegner dann noch über die traurige Gegenwart täuschen, bis die Zukunftsmusiker ihnen auch diesen letzten Trost rauben, indem sie ebenfalls auf einer Zukünftlers-Versammlung den Anbruch der Zukunft und das Aussercourssetzen der Gegenwart decretiren.

Und so bedenklich steht es auch schon. Der Harmonielehre wird bereits mit Preis-Aufgaben Behufs der Verzukünftelung zugesetzt; natürlich, ist erst bewiesen, dass, was Schumann an Berlioz abscheulich gefunden, schön ist, dass alle Ergüsse einer maasslosen, ausschweifenden, zügellosen Phantasie bei Liszt richtig sind und nur dem „bornirten" Musiker unfasslich, dann kann man mit Columbus Land! Land! rufen, dann hat man den ersten Strahl des neuen Lichtes in Spiritus verwahrt. Doch hoffen wir mit den Zukunftsmännern selbst noch auf eine nicht allzu kurze Gnadenfrist, denn „erst nach geraumer Zeit (meint Liszt noch 1857, N. Ztg. f. Musik, S. 26) kann über solche Dinge ein entscheidendes Urtheil Statt finden; denn welchem Richterspruche würden sich die Orthodoxen einerseits oder die Häresiarchen andererseits unterwerfen? Die Einen wie die Anderen müssen also wohl einer mehr oder minder entfernten Zukunft die Lösung derartiger Probleme anheimgeben." Also auch in solchen Punkten des Details einer Kunst dieselbe Berufung auf die Zukunft. Und man soll nicht von Zukunftsmusik sprechen? In was wird man denn sonst noch die Zukunft beschwören? Applaudirt ein Publicum nicht, vertröstet man auf die Zukunft; fallen Damen in Ohnmacht, betäubt von der Materie des Schalles, so wird die Zukunft stärkere Nerven haben; findet man etwas unverständlich, die Zukunft wird's erklären. Wie? und ihr wollt nicht Zukunftsmusiker heissen? Freilich nicht; denn alle diese Wechsel, die ihr auf die Zukunft ausstellt, — wer bürgt uns dafür, dass sie honorirt werden? Und wer Wechsel ausstellt, ohne Sicherheit, dass sie acceptirt werden, — fragt doch einen Juristen, was dem das gemeine deutsche Wechselrecht in Aussicht stellt.

Aber wie anmaasslich bescheiden diese Anweisungen auf die Zukunft sind! Natürlich, alle grossen Geister sind ja erst von der Zukunft anerkannt worden; also — — sind auch alle, die von der Gegenwart „verkannt" werden, grosse Geister! Kann es einen schlagenderen Beweis geben? Und wie rührend pfiffig zugleich! Da ist man ein Martyrer, stempelt sich selbst dazu und hat alsbald die Sympathieen aller mitleidigen Seelen. Und wenn nichts bleibt für die Gegenwart, so hat man doch wenigstens Unsterblichkeit. Woher wisst ihr denn, dass euch überhaupt die Zukunft nur nennen wird? Und wird es euch genug sein, wenn sie Manchem das Urtheil spricht, dass er zu den mancherlei Verschrobenheiten einer aus den Fugen gerathenen Zeit noch einige neue hinzugefügt, und mit ihnen, da die Gegenwart keinen Raum mehr bot, auch noch die Zukunft belastet, ihr zugemuthet, eure Kuckuckseier auszubrüten? Arme Zukunft! Was sie doch alles aufs Gewissen nehmen soll! Andere, eingedenk, dass, wer den Besten seiner Zeit genug gethan, für alle Zeiten gelebt hat, bescheiden sich, in der ihnen zugewiesenen Spanne Zeit nach Kräften zu wirken, gewiss, wo es in Treue und Redlichkeit geschehen, nicht umsonst gewirkt zu haben, unbekümmert, ob der eigene Name mit so vielem Anderen, Besseren verfliegt oder fortklingt. Dort scheint das Wichtigste der süsse Wahn, wenigstens genannt zu sein, und sollte auch die künstlich erzwungene Frühgeburt der Zukunft mit noch so grossem Rechte die unberufenen Hebammendienste als Charlatanerie und gemeingefährliche Wunderdoctorei brandmarken.

Also, es bleibt dabei: ihr heisst nicht nur, ihr seid Zukunftsmusiker. All die Ungegohrenheit, der Schwindel, all die Eitelkeit, all die Selbstbespiegelung, all die Trägheit, der Zukunft zuzuschieben, was man selbst leisten müsste, all die Hohlheit und Saalbaderei der ästhetischen Schwätzer — wie schön fasst sich das alles in dem Einen Worte „Zukunftsmusik" zusammen!

Und ihr selbst habt euch den Namen gegeben, freilich unwillkürlich. So werdet ihr ihn auch nicht los werden.

Digitized by Google

Neudeutsche Schule möchtet ihr lieber heissen, ihr, d. h. der Magyare Liszt, der Franzose Berlioz und der in wesentlichen Entwicklungspunkten ganz mit Meyerbeer'schem Orchester hantierende, in seinen theoretischen Ansichten (laut Brendel) den französischen Socialisten analoge Wagner? — Geht doch, macht uns keine schlechten Witze!

Lp.

Die königliche italiänische Oper in London.

Sie beklagen Sich, verehrter Herr, über die Verspätung meines Berichtes über die vergangene Saison der königlichen italiänischen Oper. Wo aber nicht viel zu berichten ist, wo Alles sich bis auf einige persönliche Ausnahmen Jahr aus, Jahr ein in demselben Geleise fortschiebt, da verliert man die Theilnahme und die Lust an der Sache der Kunst, wenigstens an dieser Gattung derselben.

Die Saison wurde wieder mit Verdi eröffnet und mit Meyerbeer geschlossen; der *Trovatore* und *Le Pardon de Ploërmel* bildeten den charakteristischen Rahmen, in welchen sich Rossini, Bellini, Donizetti, von Flotow und aus altem Usus auch Mozart wenigstens Ein Mal fügen mussten.

Neu in der Gesellschaft waren die Prima Donna Signora Lotti della Santa und der Bariton Debassini. Die erstere machte als Leonore im Trovatore keinen grossen Eindruck, namentlich nicht auf die alte Garde von Coventgarden, welche die Grisi als absolute Beherrscherin wie eine jährlich wiederkehrende Festung umgibt und sie durch ihr schweres Geschütz mit Beifallssalven gegen jeden Angriff der Kritik schützt. Mit jedem späteren Auftreten setzte sich jedoch Signora Lotti fester in der Gunst des Publicums, da ihre Befangenheit schwand und die schöne, volle und kräftige Stimme das ersetzte, was ihr an dramatischer Darstellungskunst und freilich auch an Gewandtheit im Kunstgesange fehlt. Debassini war schon vor sechs Jahren hier, doch ist Stimme und Gesang bei ihm noch recht frisch, wenn er auch seinen Vorgänger Graziani in der Partie des Grafen Luna nicht erreichte. Noch weniger konnte der Tenor Neri-Baraldi Mario und Tamberlik, die früheren Darsteller des Maurico, ersetzen. Die Mezzo-Sopranistin (Azucena), Mad. Nantier-Didié, war in ihrer Partie zu Hause und auch für London eine alte Bekannte. Das Ensemble war über Erwartung gut; aber bei dem Opern-Publicum in London ist das Nebensache, und die Solisten erregten durch diese erste Vorstellung eben nicht hochfliegende Hoffnungen.

Nach dem *Trovatore* kam die *Sonnambula*, etwas ganz Neues, wie Sie sehen, an die Reihe. Eine Mademoiselle Calderon zeigte als Amina, dass von dem dramatisch-poetischen Geiste ihres grossen Ahnen in Spanien nichts auf sie übergegangen war, und dass auch Stimme und Gesang der Aufgabe, erste Partieen auszufüllen, nicht genügten. Sie trat auf und wieder ab: wir haben sie nicht wieder gesehen.

Das war also ein schlimmer Anfang, und Herr Gye war etwas Weniges in Verzweiflung. Er flog nach Paris und holte Madame Penco. Zwar weigerte sie sich, die Partie der Dinorah zu übernehmen, übrigens aber war sie doch eine gute Acquisition. Trotzdem konnte Rossini's Barbier in der Saison nicht zur Aufführung kommen — etwas Unerhörtes in der Geschichte der italiänischen Oper zu London! Eben so wenig konnte Auber's Fra Diavolo, der mit der Bosio als Zerline früher sehr gezogen hatte, auf die Scene kommen. Ueberall hörte man nichts als Sehnsuchtsruf nach dieser in der That höchst liebens- und bewunderungswürdigen Sängerin, die der Tod so früh dahin gerafft hatte.

Maria di Rohan machte bei der ersten Aufführung nichts; das Haus war sehr voll; man erwartete das erste Auftreten von Ronconi (als Herzog von Chevreuse) in dieser Saison, allein statt seiner erschien Debassini, da er unwohl geworden war. Das nächste Mal sang Ronconi. Jedem, der ihn jetzt zum ersten Male hört, wird ein Publicum, das ihm entzückt zuhört und seine Leistung mit Enthusiasmus begleitet, wunderlich, ja, vielleicht etwas unzurechnungsfähig vorkommen. Aber in Alt-England ist das etwas Anderes; da lässt man vom Alten so leicht nicht ab und freut sich der Ruinen auf den Höhen der Kunst.

Die *Gazza ladra* wurde — wiederum merkwürdig für den hiesigen Geschmack — eine Zug-Oper der Saison. Und doch war weder die Lotti vollkommen, noch vermochte Debassini die Coloratur seiner Partie zu bewältigen; aber freilich machte Ronconi als Podesta seine Galerie-Spässe zur Ergötzung der Zuhörer im Frack und in Seide.

In Verdi's *Rigoletto* zeigte sich Signora Lotti auf glänzende Weise und gewann endlich den Sieg auch über den Theil des Publicums, der stets nur an altberühmten Namen hängt. Mario entzückte, und — man kann es nicht läugnen — mit Recht; der Triumph der Kunst, die abnehmende Kraft der Natur fast unbemerkbar zu machen, muss rühmend anerkannt werden. Was wir aber zu der Leistung der Grisi als Valentine in den Hugenotten sagen sollen, wissen wir in der That nicht, da wir, leider! in der Kunst keine Anhänger der Pietät sind, zumal, wenn alles Hörbare entweder gar nicht oder widrig klingt. Da auch solche Opern hier ohne Probe gegeben werden, so kann man ein vollkommenes Ensemble niemals erwarten.

Madame Penco trat zum ersten Male in Verdi's *Traviata* auf; sie drang indess erst mit der Zerline im *Don Giovanni* durch, welche Partie eine ganz vortreffliche Lei-

Digitized by Google

stung der Künstlerin war, die, ohne gerade eine jener imponirenden grossen Stimmen zu besitzen, durch reizenden Vortrag und treffliche Eigenschaften in Gesang und Spiel fesselt, wenngleich ihre Schule nicht so vollendet genannt werden kann, wie bei einer Sontag und Garcia und deren Gleichen. Uebrigens war der Don Juan, in welchem man durch Alary's Misshandlung der Partitur Mozart häufig gar nicht wiedererkennt, eine Vorstellung, die jedem wahren Kenner und namentlich jedem Deutschen zuwider sein musste, wozu denn auch Mario als Don Juan selbst nicht wenig beitrug. Es ist wahrlich ein heilloser Frevel, den diese Italiäner an Mozart begehen, und er wird in einem Lande geduldet, das auf die Heilighaltung der musicalischen Tradition stolz sein will und dieselbe auch an Händel wirklich bewährt!

Von Lucrezia Borgia, Norma und Othello (Grisi, Tamberlik und Ronconi) ist nicht viel zu sagen. Tamberlik hat auch im Don Juan den Ottavio schön gesungen; die Unart mit dem hohen *b* am Schlusse kann man ihm freilich kaum vergeben. An Rossini's Othello wollte das Publicum indess keinen rechten Antheil nehmen, und doch ist der letzte Act wohl mit das Schönste, was er geschrieben hat. Dass Flotow's Martha keine ausgezeichnete Anziehungskraft bewährte, lässt man sich schon eher gefallen.

Mercadante's *Il Giuramento*, seit mehreren Jahren auf dem Abonnements-Programm versprochen, wurde endlich in dieser Saison (den 9. Juli) zu Tage gefördert und —begraben, um nie wieder zu erscheinen. Ein so auffallendes Fiasco ist hier selten erlebt worden, trotz der Besetzung mit Grisi, Mario u. s. w. — Was war zu thun? Der *Trovatore* musste noch einmal vor dem Schlusse herhalten, und zwar mit Grisi, Mario und Graziani. Alles in Allem war die Season ein Armuths-Zeugniss für Herrn Gye und die heutige italiänische Oper in London.

Meyerbeer's *Dinorah ossia il Pelerinaggio di Ploërmel* schloss mit sechs Vorstellungen die Saison. Ich habe Ihnen schon früher darüber berichtet. (Vergl. Nr. 34 vom 20. August d. J.)

Das Coventgarden-Theater soll übrigens bald wieder eröffnet werden, aber nicht durch eine italiänische, sondern durch eine englische Oper. Dass eine National-Oper in der Hauptstadt von England ein heisser Wunsch aller wahren Musikfreunde ist, lässt sich eben so wenig läugnen, als dass bis jetzt jede feste Grundlage zum Durchdringen einer solchen bis zu Popularität und einträglichem Erfolg gefehlt hat. Der Patriotismus der Engländer erstreckt sich nicht bis auf die Kunst, und die neue Unternehmung der wackeren Sängerin Miss Louise Pyne und des Herrn W. Harrison wird am Ende, wie so manche Versuche einer deutschen Oper in London, an dem Mangel an Sinn für tiefere dramatische Musik bei dem grössten und leider reichsten Theile des londoner Theater-Publicums scheitern. Man spricht von neuen National-Opern in Text und Composition, einer Lorelei oder *Lurline* von Wallace, einer dritten Oper von Balfe unter Mitwirkung eines englischen Dichters und Sängers. Wir können diesen Opern keinen durchschlagenden Erfolg prophezeien, so wie wir das hiesige Publicum kennen. Etwas Anderes wäre freilich die ebenfalls projectirte Inscenesetzung von Meyerbeer's *Pardon* mit englischem Texte. Kann das aber alsdann eine National-Oper genannt werden? C. A.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Bei den grossen Festlichkeiten am 3. October bei der Einweihung der stehenden Rheinbrücke hierselbst, welche durch die Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheiten des Prinz-Regenten und des Prinzen Friedrich Wilhelm verherrlicht wurden, wurde eine zu dieser Feier von Ferd. Hiller für Männer- und Knabenchor mit Militärmusik-Begleitung componirte Cantate, Text von L. Bischoff, von einem zahlreichen Chor im Freien auf einer erhöhten Bühne an der Ostseite des Domes aufgeführt. Der Eindruck war grossartig.

Der städtische Capellmeister Herr Ferdinand Hiller hat bei dieser Gelegenheit den Rothen Adler-Orden vierter Classe erhalten.

** **Coblenz.** Vor einigen Tegen gab Fräul. Anna Zick, eine junge Sängerin, deren Leistungen schon im September v. J. in diesem rheinischen Musik-Organe besprochen wurden, nachdem sie ihr drittes Studienjahr in dem brüsseler Conservatorium beendigt hatte, und aufgemuntert durch mehrere Musikfreunde, hier ein Concert, dessen zahlreicher Besuch den Beweis lieferte, welch grossen Antheil alle Musikverehrer ihrer Vaterstadt an diesem hoffnungsvollen Talente nehmen. Zu ihren Vorträgen wählte sie natürlich zumeist solche Sachen, welche der durchgemachten Schule des italiänischen und französischen Gesanges entsprechen, nämlich: 1) die von de Beriot für seine Gattin, die berühmte Malibran, componirte Arie; 2) eine Arie aus Buondelmonte von Donizetti; 3) eine Scene für Sopran, Tenor und Chor aus Trovatore von Verdi, worin sie durch unseren Tenor Herrn S. und mehrere Mitglieder unserer Concordia in sehr gelungener Weise unterstützt wurde. In allen diesen Vorträgen bekundete Fräul. Zick ihre durch grossen Fleiss besonders im letzten Jahre erlangte Ausbildung. Ihr Vortrag ist viel bestimmter, sicherer geworden — der getragene Ton kommt mit Geschmack und poetischem Gefühl zur Geltung —, die Coloraturen wurden präcis und brillant, die chromatischen Passagen sehr deutlich und die Triller sowohl in der Höhe als in der Tiefe so schön und kunstgerecht ausgeführt, als man es von einer noch nicht völlig ausgebildeten Sängerin nur irgend erwarten durfte. Sie wurde dafür auch mit grossem Beifall beschenkt. Die Arie aus Don Juan: „*Botti, Botti!*“ schien ihrer Methode nicht so zuzusagen, wie der colorirte Gesang. Ausserdem hörten wir noch mit Vergnügen den Vortrag eines Clavierstückes durch Herrn K. und zwei vierstimmige Lieder durch Mitglieder der Concordia. Fräul. Zick geht nun ehestens in das Conservatorium nach Paris, worin sie durch Vermittlung ihres geehrten Protectors Herrn de Beriot mit grosser Munificenz Aufnahme erhält, um den Schlussstein zu ihren Studien zu legen. Möge sie diese mit beharrlichem Fleisse und gutem Erfolge beendigen und sich bei ihrem dereinstigen öffentlichen Auftreten als eine Künstlerin

Digitized by Google

bewähren, die ihrer Vaterstadt zur Ehre gereicht. Unsere besten Wünsche begleiten sie dahin.

Man schreibt aus Magdeburg: „Zu den Männern, die in neuerer Zeit sich ein grosses Verdienst um die Blüthe des Männergesanges erworben haben, gehört besonders auch der Hof-Capellmeister W. Tschirch in Gera. Viele geistliche und weltliche Gesänge für Männerchor, die sich durch melodischen Reichthum und textgemässe Auffassung auszeichnen, verdanken ihm ihr Dasein und sichern dem wackeren Meister unter den Freunden des Männergesanges für alle Zeiten ein ehrenvolles Andenken. Die bedeutendste von diesen Compositionen für Männerchor ist das dramatische Tongemälde: „Eine Nacht auf dem Meere“ (Dichtung von Erdmann Stiller) Bei der Aufführung derselben hat er einen wohlverdienten grossen Triumph gefeiert Von dem Lehrer-Gesangverein zur persönlichen Leitung der öffentlichen Production des Musikstückes eingeladen, wurde derselbe am 16. September durch ein Ständchen, das ihm 200 Sängerstimmen brachten, willkommen geheissen. Die Aufführung selbst fand am 17. Abends Statt und wurde mit grossem Beifall aufgenommen.“

Darmstadt. Das im September wieder eröffnete grossherzogliche Hoftheater hat in den bis jetzt Statt gehabten Vorstellungen den Erwartungen der Kunstfreunde wohl entsprochen Die Mitglieder der Oper, Fräul. Emilie Schmidt (Helene, Melanie), die Herren Becker (Montfort, Asthon), Dalle Aste (Procida, Ankarström), Künzel (Nota), Pecs (Gustav) erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls, und die neu eingetretenen wurden in ihren Debuts vom Publicum aufs freundlichste aufgenommen. Fräul. Schneidinger, vom deutschen Theater in Pesth, gab als Lucia in Gesang und Spiel, und eben so Herr Garso, vom Stadttheater zu Danzig, uns schon durch sein Gastspiel am Schlusse der vorigen Saison in guter Erinnerung, als Edgar in derselben Oper eine tüchtige Leistung. Beide wurden durch warmen Beifall und Hervorruf ausgezeichnet. Gleich freundliche Aufnahme fand Fräul. Louise Limbach, vom Stadttheater in Breslau, eine angenehme Erscheinung, als Page im Maskenball. — Mit Freude sahen wir unseren trefflichen Hof-Capellmeister Herrn Schindelmeisser, nach längerem Unwohlsein glücklich hergestellt, wieder auf seinem Posten.

Karlsruhe, 20. Sept. Die Oper studirt jetzt, wie bereits mitgetheilt wurde, Wagner's „Tristan und Isolde“. Ein kundiger Beurtheiler schildert uns die Aufführung dieses Werkes als eine Aufgabe, „nicht nur ohne Beispiel, sondern auch noch nie als denkbar gedacht.“ Man ist um so begieriger auf das Resultat.

Leipzig. Rubinstein hat eine Zeitlang hier verweilt und ist sodann nach Berlin und Königsberg gegangen, um nach Petersburg zurückzukehren. Neulich fanden wir unter Inseraten eines hiesigen Theater-Journals eines, welches ein paar Operntexte zum Componiren anbot; am liebsten für Rubinstein, wie der Dichter naiv hinzusetzte.

Liszt hat ein grösseres musicalisches Werk vollendet, die Legende der heiligen Elisabeth (Text von Otto Roquette) in sieben Gesängen, für Soli, Chor und Orchester. Die Composition ist bestimmt, Ihrer Majestät der Kaiserin von Oesterreich gewidmet zu werden, und es verlautet, dass das Werk zuerst in Wien zur Aufführung gelangen soll.

Aus Warschau berichtet man, dass nach dem günstigen Erfolge von Moniusko's Oper „Halka“, der ersten eigentlichen polnischen Oper seit Elsner und Kurpinski, sich gegenwärtig vielfach warme Sympathieen für die Wiedererweckung dieses nationalen Kunstgebietes zu zeigen beginnen. Die bedeutendsten literarischen Talente haben sich an Bearbeitung von Librettos gemacht. Mendelssohn's „Paulus“ und Beethoven's neunte Sinfonie haben hier eine anerkennenswerthe Aufführung und dankbare Aufnahme erlebt.

Paris. Am 21. September gaben Offenbach's *Bouffes Parisiens* in der *Passage Choiseul* eine neue Operette, *Veuve Grapin*, in einem Act, Text von de Forges, Musik von Herrn von Flotow. — Im *Théâtre de l'Opéra comique* werden die Proben zur Oper *L'Ame en peine* von demselben Componisten eifrig fortgesetzt.

Meyerbeer ist am 23. September von Baden wieder hier eingetroffen.

Dem Sänger Roger ist jetzt wirklich vom Minister der Antrag der Stelle eines Professors am Conservatoire und zugleich Gesang-Inspectors am kaiserlichen Operntheater gemacht worden. Roger hat geglaubt, diesen Beweis der höchsten Gunst nicht annehmen zu dürfen, da er für jetzt noch nicht gesonnen ist, der Ausübung seiner Kunst zu entsagen. Er wird, wie es heisst, gleich nach seiner vollständigen Heilung eine Reise durch Frankreich und das Ausland machen, um Gastdarstellungen zu geben.

Ein hiesiger Musik-Verleger, Herr Maho, hat das Eigenthum der Partitur von Lortzing's Czaar und Zimmermann für Frankreich an sich gebracht. Der „Martha“ droht also eine andere Concurrenz aus Deutschland.

Die italiänische Oper ist am 1. October mit Verdi's *Traviata* (Madame Penco) wieder eröffnet worden.

Die Stadt hat den Grund und Boden und das Gebäude des *Théâtre lyrique* für 1,400,0 0 Francs gekauft, um es niederzureissen, was jedoch erst im März 1860 geschehen wird. Man versichert, dass auf dem Platze Chatelet ein neues Haus gebaut werden und der jetzige Director, Herr Carvalho, sein Privilegium behalten wird.

Mario ist nach einer Erholungsreise in Italien vor einigen Tagen hier angekommen und begibt sich mit einer italiänischen Operngesellschaft als Director derselben nach Madrid.

Brüssel. De Beriot ist hier und wird den russischen Fürsten Yussupoff, einen enthusiastischen Musikfreund, nach Russland begleiten.

Herr Ernst Pauer, einer der ersten Pianisten der Gegenwart, der seinen bleibenden Aufenthalt in London genommen, ist zum Professor erster Classe der Clavierschule an der königlichen Akademie in London ernannt worden.

Ankündigungen.

Bei A. Cartellieri in Stettin erschien und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

C. Kossmaly, *Ueber die Anwendung des Programms zur Erklärung musicalischer Compositionen. Ein Vortrag. Preis 3 Sgr.*

Alex. Ritter, *Eine Vorlesung über Programm-Musik von C. Kossmaly beleuchtet. Preis 3 Sgr.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 42. **KÖLN, 15. October 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die Sonate. Aus *Madame Marie Gjerts: La Musique au point de vue moral et religieux.* — Ueber zwei unerledigt gelassene Punkte der musicalischen Aesthetik. I. Von Lp. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hannover, H. Marschner — Leipzig, Gewandhaus-Concerte — Dresden, Conradi †, Männergesang-Verein — Stuttgart — Wien — Adolf Bäuerle † — Brüssel, Fest-Cantate — Petersburg, Emmi La Grua — Philadelphia).

Die Sonate*).

Die drei grossen Meister Haydn, Mozart und Beethoven bieten uns Beispiele dar zur praktischen Erläuterung der Grundsätze, die wir über Rhythmus, Bewegung, Gefühl und musicalischen Ausdruck desselben aufgestellt haben.

Die ruhige und leichte Respiration in Haydn's Werken zeigt, dass sie Erzeugnisse der ersten Wirkung der Liebe Gottes sind, der Reinheit; dazu die menschliche Färbung der Freundschaft. Wenn auch stellenweise die Aufregung darin vorkommt, so wird dennoch die Respiration dadurch nur um so leichter und ungehinderter, gleichsam als wenn sie durch jene Erweiterung der Brust hervorgebracht würde, die man unter dem Einflusse eines guten Gedankens oder einer reinen Luft empfindet.

Mozart's Werke sind Erzeugnisse der zweiten Wirkung der Liebe Gottes, der Entsagung, mit der menschlichen Färbung der Liebe. Die Stimmung, welche darin ausgedrückt wird, hat fast immer die aufgeregte Respiration des dreitheiligen Rhythmus. Da diese Aufregung mit einem Ausdruck von Melancholie verbunden ist, so entspringt sie nicht aus der Demuth (göttliche Färbung), sondern aus der Sehnsucht nach Befriedigung. In der Demuth entsteht die Aufregung durch die Betrachtung unseres Elends, allein sie führt zur Freude durch das Vertrauen auf die Güte und Barmherzigkeit Gottes, während die Sehnsucht nach Befriedigung traurig macht. Dieses Gefühl ist im Allgemeinen in Mozart's Compositionen vorherrschend, jedoch begreiflicher Weise nicht ohne Ausnahmen. Wir wollen nur die Sonate in *D-dur,* Nr. 4 des zweiten Heftes, anführen, welche die Freude einer zärtlichen und reinen Neigung ausdrückt; das Finale derselben überschreiben wir: „Empfindungen einer christlichen Neuvermählten."

Beethoven's Werke fliessen aus der zweiten Wirkung der Liebe zu uns selbst, aus dem Stolze, aber aus einem Stolze, der sich zu einer solchen Stufe exaltirt, dass er die Proportionen des Erhabenen annimmt, d. h. des Opfers. Unter seinen Clavier-Sonaten scheinen uns die Werke 57 und 111 dieses Gefühl auf seiner höchsten Höhe zu offenbaren. Das erste zeigt uns den Stolz, der zur Verzweiflung, das zweite den Stolz, der zum Wahnsinn führt.

Das erste Allegro des 57. Werkes besteht aus Anfällen von Wuth und Verzweiflung, die durch lang' anhaltende Abspannungen unterbrochen werden. Die Tonart ist *Moll,* Tact und Respiration mit einander verschmolzen. Die Motive, oder vielmehr das Motiv, denn der Satz hat genau genommen nur ein einziges, da die übrigen nur Umstellungen desselben sind, ist auf den Dreiklang gebaut, welcher uns, da er ohne Streben nach Lösung ist, eine wenig für Liebe, wohl aber für Grösse empfängliche Seele andeutet. Der Stolz zeigt sich in dem Allegro in vier verschiedenen Phasen: als Stolz, der unzufrieden klagt, der trotzt, der in Abspannung und Ohnmacht fällt, der zum Wahnsinn wird.

Die triumphirenden Stellen sind in *Dur* und regelrecht accentuirt; die klagenden in *Moll* und unregelmässig accentuirt, was ihnen ein Gepräge von Feigheit gibt; die abgespannten ohne alle Accente, eine Unterbrechung der Respiration; der Wahnsinn hat mehr Accente als gute Tacttheile, und die ungleiche Gliederung der Perioden erzeugt eine Respiration, die aus einem gebrochenen und sich selbst zerfleischenden Herzen zu kommen scheint.

Das Andante mit Variationen ist in dem sechsten Tone, der sich auf den vierten der Haupttonart bezieht, geschrieben; ungewisser Ausdruck der Stimmung. Die regelmässige Accentuation aller zwei Tacte des Thema's gibt eine Respiration, die sich nach und nach beruhigt. Die Form der Variation offenbart eine Seele, die mit einem einzigen Gedanken beschäftigt ist, der sich ihr beständig

*) *La Musique au point de vue moral et religieux. Par Madame Marie Gjerts. Paris, 1859.*

Digitized by Google

unter verschiedenen Gesichtspunkten wieder darstellt. Der Ausdruck desselben ist sanft und geheimnissvoll und lässt ahnen, dass diese so eben noch so heftig aufgeregte Seele einer von jenen lethargischen Abspannungen erlegen sei, die starken Aufregungen folgen, und dass die sanften Harmonieen, in die sie gehüllt ist, unbestimmte Erinnerungen sind, die wie Träume an ihr vorüberziehen. Die zwei dissonirenden Accorde am Schlusse bestärken uns in dieser Deutung; der eine, *pianissimo* angeschlagen, ist das erste Zucken eines Schmerzes, der von Neuem erwacht; der zweite, *fortissimo*, ein Ausruf des Schmerzes, dem unmittelbar der wiederholte durchdringende Schrei des Jammers folgt, nämlich der Anfang des Finale in *Moll*. Der $^2/_4$-Tact und die Allegro-Bewegung sind fliegende Respiration. Die Hauptfigur, über welche der ganze Satz dahinrollt, setzt zwei Mal an und unterbricht sich zwei Mal, als wenn der Athem ausginge; dann schiesst sie wie eine ungestüme Flut dahin, die Alles mit sich fortreisst und überwogt; aber immer hört man die Klagen und das Aechzen einer Seele durch, die mit dem Untergange ins Verderben ringt. Die Ewigkeit dieser Qual der Verzweiflung wird durch die regelmässige Betonung des guten Tacttheils angedeutet, welche consequent durchgeführt ist, mit Ausnahme des zweiten Hauptmotivs, in welchem die unregelmässige Respiration und der klagende Ausdruck uns den Stolz zeigen, der über sich selbst weint. Dann folgt wieder das erste Motiv mit verdoppelter Kraft, aber in eine lange Abspannung ausgehend.

Beethoven wiederholt dieses Intermezzo zwei Mal, und das ist ein Fehler; eine höchste Aufregung wiederholt sich niemals, sie beschleunigt das Ende.

Die Schluss-Coda ist der Paroxysmus des Stolzes, der entschlossen ist, Allem bis zum letzten Augenblicke Trotz zu bieten. Dieses *Presto* in $^2/_4$-Tact, die in vier Noten von gleichem Werthe getheilt sind, steigert die Respiration bis zu den äussersten Gränzen der Möglichkeit. Regelmässig accentuirt und dann gefolgt von dem Hauptmotiv in schnellerem Zeitmaasse, in der linken Hand von gebrochenen Accorden mit *sforzando* auf den schlechten Tacttheil begleitet, ist es die Natur, die vor dem Abgrunde, der sich vor ihr öffnet, sich empört und zurückschrickt. Sie weicht zurück, sie will sich gegen diese reissende Strömung des Stolzes stemmen: zu spät! die Furcht tritt nicht mehr an die Stelle der Unterwerfung, der Widerstand ist gebrochen, die Reue verworfen, und Alles verschlingt ein langer Schrei des Entsetzens.

Wir können hier natürlich nur die Hauptpunkte andeuten und nur den Schlüssel zur Erklärung der Instrumentalmusik geben; ins Einzelne zu gehen, Tact für Tact, Periode für Periode, würde uns zu weit führen. Späterhin wollen wir diese Arbeit in besonderen Erläuterungen und am Clavier vornehmen, wenn es Gottes Wille ist. Wir fügen hier nur noch hinzu, dass die Sonate Werk 111, ebenfalls in *Moll* und in drei Theilen: Introduction, Allegro, Thema mit Finale, uns den Stolz schildert, der hohnlachend grins't, finster droht, trotzt, wenn er klagt, und endlich dem Wahnsinn verfällt. Introduction und Allegro: Tactmaass: Kraft und Reinheit; Respiration: bald combinirt, bald drei-, bald zweitheilig, gewöhnlich regelmässig; Ausdruck: Verzweiflung. Finale: Tactmaass, Form, Respiration des Wahnsinns; Ausdruck: Ungewissheit. (!)

Wir haben als Belag zu unseren Ansichten die Sonate gewählt, weil sie nach dem Urtheil aller Musiker die vollkommenste Form der Instrumentalmusik ist (Concert und Sinfonie einbegriffen), und wir also in ihr die Reproduction des Idealen zu suchen haben, worein wir die Aufgabe der Musik setzten.

Die Sonate kann zwei, drei, auch vier Sätze haben. Die Sonate von drei Sätzen ist die vollkommenste, weil sie allein die vollständige und regelmässige Entwicklung des Gefühls von seiner schwächsten menschlichen Färbung bis zur göttlichen und übernatürlichen darstellen kann.

Das Gefühl giht sich (wie ohen aus einander gesetzt ist) in drei verschiedenen Zuständen zu erkennen. Sie sind Schmerz, Ungewissheit, Freude.

Betrachten wir das Leben des Kindes, so finden wir es getheilt in Schmerz wegen der Vorwürfe und Strafen, die ihm seine kleinen Vergehen oder Fehler zuziehen; dann in Furcht und Hoffnung, die aus seinem Nachdenken und seinen Vorsätzen, diejenigen, die es lieh haben, nicht mehr zu betrüben, entstehen; endlich in Freude, die mit der Vergebung der Fehler und mit der süssen Hoffnung, immer auf dem Wege der Artigkeit zu hleiben, bei ihm einkehrt. Das sind die drei Stadien der Sonate.

Schreiten wir weiter ins Leben, wie oft wird unser Herz, unser Geist gebrochen! Liehe zum Guten und Gerechtigkeit scheinen uns so natürlich in der Jugend, dass wir sie in Aller Herzen zu finden hoffen. Aber nicht lange, so schwinden diese Täuschungen vor der ernsten Wirklichkeit. Dann kommt die Stunde des Nachdenkens, wo die Seele sich auf sich selbst zurückwendet, die Wunden zu heilen sucht und neue Kraft zum Leben zu finden strebt. Eine wichtige Stunde im Lehen des Menschen, in welcher Leben und Tod, Furcht und Hoffnung sich um ihren Besitz streiten. Siegt die Hoffnung, so wird sich die Seele zum Gebet erheben, und hat dann die Welt bezwungen. Sie tritt in jene übernatürliche Freude, welche alle Leiden des Lebens überwindet, da sie sie alle nur als eine leichte Last bis an die Pforten der Ewigkeit trägt. Das

Digitized by Google

sind wieder die drei Punkte der Sonate: Schmerz, Nachdenken, Freude.

Werfen wir ferner einen Blick auf die Geschichte der Völker, so finden wir bei allen die Ueberlieferungen von Fall und von Hoffnung auf Befreiung, oder, um die einzig vollkommenen Ausdrücke zu wählen, überall Fall, Erwartung, Erlösung. Immer wieder die drei Sätze der Sonate: *Allegro, Adagio, Finale.*

Wir stellen hier den idealen Typus der Sonate auf, das, was sie sein sollte, nicht, was sie ist. Abwege gibt es und wird es immer geben, weil das innere Leben des Menschen sich nicht jederzeit regelmässig und harmonisch entwickelt. Seelen von niederer Organisation, die entweder zu schwach sind, um den Schmerz zu überwinden, oder zu leichtsinnig, um ihn tief zu fühlen, werden Erzeugnisse zu Tage bringen, deren Entwicklung einen entgegengesetzten oder wenigstens verschiedenen Gang nimmt.

Auch umfasst die Sonate nicht nothwendig ein ganzes Dasein, oft gibt sie nur Episoden desselben wieder — wie die meisten Sonaten von Haydn und Mozart und vielen anderen Componisten.

Die Sonate mit vier Sätzen ist durch ein Stück im $^3/_4$-Tact, *Scherzo* genannt, erweitert, dem in der Regel sein Platz zwischen dem Adagio und dem Finale angewiesen wird. Die dreitheilige Bewegung in lebhaftem Tempo zeigt, dass der Charakter desselben mehr leicht als ernst ist. Der zerstörte und unregelmässige Rhythmus, der fast immer darin herrscht, verleiht ihm einen nervösen und krampfhaften Ausdruck, der mit der heiteren dreitheiligen Bewegung contrastirt; da das Nachdenken im vorhergehenden Satze nichts genützt und bewirkt und folglich keine stätige Aenderung in dem Zustande der Seele hervorgebracht hat, so gibt sie sich einer tollen, regellosen Freude hin, die dann im Finale entweder eine heillose Verzweiflung oder einen jener Zustände herbeiführt, welche die letzte Entscheidung in der Schwebe lassen. Diese Stücke können sehr vollkommen in Bezug auf die Ausführung der Idee sein, die sie vertreten, aber die Idee selbst ist fehlerhaft, und auf die Schönheit der Idee kommt es doch hauptsächlich in jeder Musik an.

Wodurch wird aber die Schönheit der Idee in der Musik bestimmt? Durch die Frage: Wie soll unser Gefühl in Bezug auf uns selbst, in Bezug auf unseren Nächsten, in Bezug auf Gott beschaffen sein? Wir müssen leiden beim Anblicke des Elendes dieser Welt, wir müssen innig wünschen, es getilgt zu sehen, wir müssen uns freuen in der festen Hoffnung, dass einst dieser Wunsch, diese Sehnsucht befriedigt und uns alsdann vergönnt sein werde, das Ideal von Angesicht zu Angesicht zu schauen, das ewig Schöne, den Traum aller wahrhaft künstlerischen Seelen, das nichts Anderes sein kann, als Gott selbst. Wiederum die drei Punkte der Sonate: Leiden — Wunsch — Erfüllung.

Die Form der Sonate in drei Sätzen bleibt also auf immer die vollkommenste Form der Instrumentalmusik; sie kann allein die Schönheit der Idee in ihrem höchsten und vollständigsten Ausdruck wiedergeben. Durch sie erhebt sich die Musik über die anderen Künste und erringt eine Ueberlegenheit über sie, die der Herrschaft der Seele über den Körper gleicht. Wie viel materielle Zuthat verlangen nicht die anderen Künste, um ein menschliches Dasein zu schildern! Wie viele Vorstellungen, Beschreibungen, untergeordnete Thatsachen bedürfen sie, um Geist und Gemüth vorzubereiten, den Eindruck einer Haupthandlung in sich aufzunehmen!

Die Musik bedarf nichts von alledem; sie stellt uns unmittelbar in die Seele selbst hinein, weiht uns in ihre geheimnissvollsten Bewegungen ein und lässt uns durch einen Hauch, durch ein Athmen das empfinden und fassen, was keine Sprache jemals ausdrücken kann. So ist sie das vollkommene Bild der Beschauung, bei welcher der Geist sich mit dem Geiste unterhält und keinen Dolmetscher, nicht einmal das Wort, braucht.

Nun begreift man, welchen Vortheil für die Erziehung der Jugend man aus der Tonkunst ziehen könnte. Nichts ist schwerer, als das Kind dahin zu bringen, das rein Geistige zu lieben und sich von dem loszumachen, was die Sinne fesselt. In jedem Alter aber ist die Selbsterkenntniss die nothwendigste Wissenschaft, und doch besitzen sie nur so Wenige. Der musicalische Unterricht, richtig geleitet, kann für das Kind, ohne dass es ein Bewusstsein davon hat, ein tiefes Studium der Seele werden und es befähigen, die Regungen seines eigenen Herzens zu beurtheilen und zu überwachen.

Endlich aber — und das ist ihre ruhmvollste Aufgabe — legt die Composition der Sonate der Musik die strengste Pflicht auf, die Regungen des geheiligten Herzens Jesu zu erforschen und darzustellen. Um die Bedingungen eines vollkommenen Kunstwerkes zu erfüllen, muss uns die Sonate das Ideal des Schmerzes, der Sehnsucht und der Erfüllung vor die Seele führen. Nun gibt es aber nur Einen Schmerz ohne Zuthat von Selbstsucht, das ist der Schmerz eines Gottes, der unsere Sünden trägt; nur Einen reinen Wunsch, das ist der Wunsch eines Gottes, zu sterben für unsere Erlösung; nur Einen Triumph, der würdig ist, unser Herz zu entzücken, das ist der Triumph eines Gottes, der aus dem Grabe emporsteigt als Sieger über Hölle und Tod.

[*]

Digitized by Google

Todesangst — Opfer — Auferstehung, das sind auch die drei wesentlichen Punkte der Sonate, welche das Ziel und der Inbegriff der ganzen Instrumentalmusik ist.

(Zum Schluss wollen wir den Lesern noch einige Beispiele davon geben, zu welchen Resultaten und Urtheilen die musicalische Mystik die Verfasserin führt:)

Trennt sich der Verstand vom Herzen, will er sein eigenes Licht und Wesen sein, so verschwindet seine Klarheit, er verfällt der Finsterniss des Stolzes.

Der Stolz erscheint in drei Zuständen: falsches Martyrerthum, falsche christliche Liebe, falsche Sentimentalität, die aus der Vereinigung jener beiden Zustände entsteht.

Das falsche Martyrerthum ist leidenschaftlich, die falsche Liebe ist gemässigt, die Sentimentalität weinerlich. Das erste bewundert sich mit Ueberhebung, die zweite mit Heiterkeit, die dritte mit Rührung. Alle drei gebehrden sich als Opfer: das erste als Opfer der Gesellschaft, die zweite als Opfer der Intoleranz der Individualitäten, die dritte als Opfer des Herzens.

Das falsche Martyrerthum findet, dass Gott die Welt durch seine Kirche schlecht regiert, es schafft ihn ab. Es stellt sich selbst als Christus und Martyrer dar; es ist die Quelle des Fanatismus, der Empörung, der Ketzerei.

Die falsche christliche Liebe ist tolerant. Sie duldet Alles, selbst den lieben Gott, jedoch unter der Bedingung, dass er die Pforten der Hölle schliesse. Weg mit einem Gott, der verdammt! Sie erzeugt den süsslichen Ketzer, den Naturfreund, den gemässigten Schriftsteller, den Gelehrten voll Respect vor der Materie, den correcten und langweiligen Künstler u. s. w.

Die Sentimentalität schafft den träumerischen und unverstandenen Dichter, den literarischen und musicalischen, den Dichter jeder Art, vom Blaustrumpf bis zur fliegenden Mähne. Diese ganze Schar verabscheut Rhythmus und Tact; ihre Werke sind nicht Chaos und Unordnung, sondern ein Gemisch von Schmutz, in Rosenwasser aufgelös't u. s. w.

(Nun die Anwendung; man kann schon vermuthen, in welche Kategorie Beethoven gehört:)

Leidenschaft, Heftigkeit, Ueberspanntheit, die so weit getrieben wird, dass sie die erhabene Regung der Begeisterung zu Hülfe nimmt, um rein egoistische Wünsche auszudrücken, das sind die charakteristischen Kennzeichen des falschen Martyrerthums in fast allen Werken von Beethoven. Bei seinem Instinct zu grossen und erhabenen Gefühlen lässt er sich freilich nicht zu rohen und ganz und gar materiellen Rhythmen herab, er bleibt bei den halb geistigen Bewegungen der Respiration und der Nerven stehen. Aber die ideale Respiration wird fast immer durch die natürliche ersetzt, welche stärkere Aufregungen zu erzeugen vermag. Ueberall Einfluss und Wirkung des Stolzes.

— — Wir können die neunte Sinfonie nicht mit Stillschweigen übergehen. Sie ist das ergreifende Bild des Zustandes einer Seele, die stets nur gewollt, niemals gebetet hat. Alle Instrumentalsätze dieses Werkes bilden eine Art von Musterung, welche jene Seele über alle ihre Willensäusserungen und Hoffnungen hält. Sie verlangt nach immer noch schärferen Formen des Stolzes, nachdem sie Eitelkeit, Anmaassung, Empörung, Wuth, Raserei bis zur Resignation in allen Gestalten bereits erschöpft hat. Trotzdem muss sie noch neue Formen finden. Sie greift eine Instrumental-Phrase von grossartigem und edlem Ausdruck auf, aber sie entwürdigt sie nach und nach immer mehr und lässt sie in die menschlichen Stimmen auf immer gewöhnlichere Weise so übergehen, dass sie am Ende zu einem Trinkliede wird. Triumph! die neue Form des Stolzes ist gefunden — die Verzweiflung, die sich im Wirthshause betrinkt. (!!!)

Uebrigens ist es bekannt, dass Beethoven als Christ gestorben ist. Den Glauben hatte er, aber nicht die Liebe, wenigstens nicht die Liebe, die gross und umfassend genug gewesen wäre, das erhabene Streben seiner künstlerischen Begabung zu nähren. Er schaute die Kunst ausserhalb ihrer unmittelbaren Richtung auf Gott an, und desswegen hat er das Ideal nicht erreicht.

(Die falsche christliche Liebe hat die Werke von Clementi, Cramer, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Field, Mendelssohn u. s. w. erzeugt. Die beiden Letzten gehören indess halb auch der falschen Sentimentalität an.

Die Franzosen Felicien David und Hector Berlioz werden keineswegs bevorzugt. David's „Wüste" hat, ohne irgendwie ein Meisterwerk zu sein, einige lebendige Elemente; aber man kann diesen Componisten nur bedauern — Hoffnung und Enttäuschung —: sein Talent ist eine Lampe, die einen Augenblick aufflammte, dann aber allmählich aus Mangel an Oel ausgeht.)

„Wenn Berlioz", heisst es wörtlich, „an Beethoven's Stelle geboren worden wäre, so würde er vielleicht Beethoven's Werke geschaffen haben. Da er aber erst kam, als Alles schon erschöpft war, so hätte er der Kunst eine neue Bahn öffnen müssen. Das scheint er gefühlt zu haben, denn alles, was er schreibt, ist nur Suchen nach Neuem. Und hat er es gefunden? Wir glauben: nein; Neuheiten wohl, aber das Neue nicht.

„Der liebe Gott hat gesagt, man solle kein Stück neues Tuch auf einen alten Rock setzen, keinen neuen Wein in alte Fässer thun; denn das neue Tuch wird das alte Kleid aufreiben und der neue Wein die alten Fässer

Digitized by Google

sprengen. So ist es Herrn Berlioz ergangen. Er hat neue Combinationen in das alte Ton-System bringen wollen, das System ist geplatzt, und er hat nichts erreicht als Lärm."

Ueber zwei unerledigt gelassene Punkte der musicalischen Aesthetik.

I.

Wo uns die Aesthetik in Bezug auf die Bestimmung der Gränzlinien der einzelnen Gattungen noch so sehr im Stiche lässt, wie auf musicalischem Gebiete, da darf man nicht zu streng rechten. Lobte doch neulich Emanuel Klitzsch in einer Recension der Berlioz'schen Sommernächte den Gedanken, Gesänge mit Orchester zu schreiben, während mir eine solche Aufgabe durchaus widerspruchsvoll Heterogenes vereinbaren zu wollen erscheint. Auch über die melodramatische Behandlung von Balladen, wie sie Schumann gegeben hat, gehen die Ansichten bis ins Entgegengesetzte aus einander, und während ich umgekehrt diesen Gedanken für glücklich und die Gattung für berechtigt halte, wollen Andere ihn gänzlich verwerfen.

So schreibt Brendel (N. Z. f. Musik, Band 47, 1857, S. 122):

„Man braucht nun durchaus kein specieller Gegner der Fortschritts-Partei zu sein, um doch das Bekenntniss, dass über solche Fragen nach einem fast fünfundzwanzigjährigen Bestande einer gerade auf diese Seite musicalischer Theorie besonderen Werth legenden Zeitschrift noch keine Uebereinstimmung erzielt ist, sehr ergötzlich, und die Meinung, das gehe die Herren selber gar nichts an, dafür habe die Aesthetik zu sorgen (—etwa wie der Junge, der, vor Frost heulend, meinte: Das geschieht meinem Vater schon recht: warum kauft er mir keine Handschuhe?—), sehr naiv zu finden. Und nun hat noch dazu die seitdem erschienene Vischer'sche Aesthetik die betreffenden Erwartungen so gar nicht erfüllt, da sie, keineswegs als Eselsbrücke zum bequemen Nachschlagen für allerlei Verlegenheiten eines musicalischen Aesthetikers berechnet, solche Fragen der Einzel-Untersuchung und der Lösung aus dem ganzen Geiste des Systems heraus überlässt. — Wo da Raths holen?"

Aber sollte es wirklich so schwer sein, auf feste Resultate in solchen Punkten zu kommen? Gewiss ist, dass, wenn hier die Welt mit Brettern vernagelt ist, man auf jeden Fortschritt in diesem Gebiete verzichten muss, namentlich nie hoffen darf, für die musicalische Kritik objective Gültigkeit zu erlangen, vielmehr stets in rein persönlichen Standpunkten und Ansichten sich herumbewegen wird; dass aller Fortschritt nur darin bestehen kann, allgemein gültige, aus der Natur der Sache selbst geschöpfte Gesetze zu gewinnen, und dass sogar ein auf solchem Wege entstandener Irrthum der Wahrheit förderlicher ist, als fortgesetzte Nebelhaftigkeit und Unentschiedenheit.

Vonnöthen ist dabei nur Eines: statt an der Sache von aussen herum zu denken, denke man die Sache selbst; statt diese oder jene Partei-Standpunkte anzulegen, bemühe man sich, in die Natur der Musik und ihrer Gesetze einzudringen; statt von praktischen Interessen auszugehen, erkenne man das eigenthümliche Wesen der einzelnen Gattungen und Formen der Musik, so werden sich auch ihre Gränzlinien, ihre Verwendbarkeit, ihre Fähigkeit, sich mit anderen Kunstformen zu verbinden, von selbst ergeben.

Um nun die künstlerische Berechtigung der Berlioz'schen „Sommernächte" zu untersuchen, so fragt es sich also, ob sich das Wesen des einfachen Liedes (denn das sind die Texte) mit einer Begleitung des Orchesters verträgt.—Hier sind nun in der That der schon vorliegenden ästhetischen Vorarbeiten, sogar auf gar nicht speciel ästhetischem Gebiete, so viele, dass man es fast Zufall nennen kann, wenn diese Frage nicht geradezu durch irgend eine Autorität bereits als beantwortet zu betrachten ist. Man erinnere sich nur der klaren Auseinandersetzungen in Marx' Compositionslehre, vierter Theil (z. B. S. 466 ff.). Man darf als feststehendes Ergebniss sowohl theoretischer Betrachtung als praktischer Bethätigung der Meister den Grundsatz betrachten, dass für subjective Einzelstimmungen, wie die Einzelstimme, so auch das Einzel-Instrument das zunächst Entsprechende ist; dass dagegen der Gefühls-Ausdruck Einzelner eben so wie grösserer Massen naturgemäss dem Orchester zufällt, wenn diese Einzelnen als wesentlich im Complex mit einer Anzahl Anderer, Reagirender oder Fördernder, stehend zu betrachten sind, oder wenn ihre Stimmung nicht als in sich selbst verharrend, sondern als nach aussen zur That strebend sich kennzeichnet. Daher und keineswegs aus blossen Rücksichten der Darstellbarkeit, der breiten Entfaltung der Mittel, des Herkommens erklärt sich, dass das Lied in der Regel mit Clavier (und zwar mit zweihändigem, nicht vierhändigem, das schon auf das Orchester hindeutet), die Arie, wie überhaupt die Oper, mit Orchester begleitet wird, wobei natürlich auch die ganz künstlerische Rücksicht, dass die Begleitungsmittel eines Werkes auch dann im Ganzen die gleichen sein müssen, wenn diese oder jene Scene dieselben nicht durchaus fordern würde, bei der Entscheidung für Orchester oder Clavier mitwirkt.

So einfach steht die Sache indess nur bei der Begleitung im engeren Sinne. Das Instrument kann aber neben dem Gesange irgend etwas Selbstständiges auszusprechen haben, im Anschlusse an ihn, manchmal auch im Gegen-

Digitized by Google

satze zu ihm. Auch hier wird in der Regel die reichere Aufgabe der eine grössere Reihe von Gefühls-Momenten durchlaufenden Stimmung zufallen, also die Entscheidung dieselbe bleiben. Aber möglicher Weise kann der selbstständige Inhalt eines zunächst dem Clavier anheimgefallenen Tonstückes auf diesem Instrumente nicht zur Genüge darstellbar sein, umgekehrt könnte das Orchester irgend ein wesentliches Darstellungsmittel nicht vollkommen hergeben (z. B. in all den Scenen, wo man die Orgel auf dem Theater braucht, oder wenn der Effect des Pianoforte mit Pedal, den kein Orchester geben kann, gebrochene Accorde u. s. w. unerlässlich schienen); in solchem Falle müsste es künstlerisch gerechtfertigt erscheinen, wenn im ersten Falle an die Stelle des an sich richtigen Claviers das Orchester träte, im letzten umgekehrt, oder das Clavier mit als Orchester-Instrument eingereiht würde.

So weit, wie gesagt, liegen die Bestimmungen theoretisch und praktisch vor; lägen sie aber auch nicht vor, so scheinen dieselben so naturgemäss, dass nur, wer durch das Imstichlassen der Aesthetik sich alles selbstständigen Denkens enthoben glaubt, sie nicht entdecken könnte, jeder aber, der ausser von der Aesthetik nicht auch zugleich vom eigenen Verstande im Stich gelassen ist, auf etwas Aehnliches nothwendig von selbst verfallen muss. Und diese Bestimmungen reichen in der That bei dem Berlioz'schen Werke vollkommen aus. Dem Concert-Dirigenten mag es, wie E. Klitzsch andeutet, willkommen sein, Stücke zu besitzen, die zwischen Instrumentalstücke gestellt werden können, ohne — wie bei Liedern oft — in den Mitteln gar zu sehr mit dem Vorangegangenen zu contrastiren; vom künstlerischen Standpunkte aus ist das Orchester in Liedern wie „Der Geist der Rose", „Auf dem Friedhofe", „Das unbekannte Land", „Trennung" gar nicht, in den anderen, einem ländlichen Liede und: „Auf den Lagunen", höchstens bei gewissen besonderen Umständen zu rechtfertigen.

Das alles also liess sich bei gehöriger Vertrautheit mit den vorliegenden Leistungen gar wohl klar stellen, ohne die obligate Klage über die treulose, so gar nicht für die Bequemlichkeit „im Stich gelassener" Aesthetiker sorgende Aesthetik.

Es ist aber in diesem Fragepunkte etwas, was über das hierin Vorliegende noch hinaus zu deuten scheint, was zugleich den Anlass bietet, noch weitere Bemerkungen anzuknüpfen.

Alle Leistungen der praktischen Aesthetik sind im Ganzen nichts Anderes, als der immer tiefer gehende Nachweis der gegenseitigen Durchdringung von Form und Inhalt, jener so viel gehörten und so oft missbrauchten Redensart, die in den Schriften angewandter musicalischer Aesthetik immer wieder an den Haaren herbeigezogen, immer aufs Neue ins Treffen geschickt, eben durch ihre rein phrasenhafte Anwendung alle festen Begriffe unmöglich macht. Ueber sie — als Redensart — hinaus zu kommen, sie in ihrer Wahrheit im praktischen Detail nachzuweisen, ist nach dieser Seite hin der einzig mögliche Fortschritt. Auch ist derselbe gerade in Schriften wissenschaftlich gebildeter Musiker mannigfach angebahnt. Zunächst indess ausschliesslich von der einen ideellen Seite; es ist erkannt, dass der Inhalt formbildend, die Form bestimmend ist, dass die Berechtigung jeder Form vor Allem in deren geistigem Wesen beruht. Von diesem Gedanken gehen auch alle oben gegebenen Bestimmungen über Anwendung von Clavier und Orchester aus. Der geistige Gedanke eines Gedichtes entscheidet über die Mittel seines Ausdrucks: — ganz richtig.

Um aber dieses Verhältniss der beiden Factoren aller Kunst noch näher zu bestimmen, muss dasselbe als ein gegenseitiges erkannt werden. Nicht bloss der Inhalt erzeugt die Form, die Idee das Darstellungsmittel — auch das Umgekehrte findet Statt: die Form bestimmt und modificirt zugleich den ihr gegebenen Inhalt, die Form ist kein blosses Gefäss, in das der Inhalt eingetragen wird, auch dann nicht, wenn der Inhalt der Form entspricht. Durch die gewählte Darstellungsform erweitert sich die Idee selbst, wenn die Mittel sich erweitern; beschränkt sie sich, wenn diese sich beschränken. Auch die Instrumente sind, einmal gerufen, Geister, die keinem innerlich unberechtigten Befehle gehorchen; ihre reflectionslos wahre Natur kehrt sich auch ohne, ja, gegen des „Meisters" Willen heraus, ihre volltönende Sprache hebt die Klangfülle, ihre mannigfache Schattirung belebt innerlich die gewollte Idee, ihr Bedürfniss, zur Geltung zu kommen, hebt diese Idee selbst hinauf auf ein höheres, innerlich wie äusserlich reicheres Gebiet, das, wie es mannigfaltigere Ausdrucksmittel gewährt, zugleich auch solche verlangt, und arm erscheint, wo das entsprechende, an Mitteln ärmere Gebiet schon überladen wäre. Besteht das Wesen des Liedes gerade in der keuschen Zurückhaltung dessen, was es mehr andeutet, als greifbar darstellt, in dem ahnungsvollen Weben des Gefühls, das in wenigen halb verhüllten Worten mehr sagt, als der klare und breite Redestrom des Schauspielers, so wird dieses Wesen des Liedes in seinem innersten Kern verletzt, wenn ihm das breite Gewand des vollen Orchesters umgelegt wird; die Gefühle selbst müssen zu gespreizter, aufgedunsener, aufgeblasener Darstellung, die Vor-, Nach- und Zwischenspiele schon durch den grösseren Raum, den sie beanspruchen, zu einer übermässigen Bedeutsamkeit, und ihnen gegenüber, um nicht allzu secundär zu bleiben, die ganze Gesangs-Partie ebenfalls zu einer Ausdehnung gelangen, die weit über das Lied selbst hin-

Digitized by Google

ausführt. Ohne eigentliches Durchcomponiren kann es dabei schon fast nicht mehr abgehen, womit schon das eigentliche Lied aufgegeben, der Gesammtton in das Detail der besonderen Redewendungen aus einander gezogen ist. — Es mag dem Franzosen nicht verübelt werden, wenn er diesem Wesen des zunächst noch einzig deutschen Liedes fremd geblieben ist; aber man darf darauf hinweisen, wie wenig echt künstlerische Anschauung da vorausgesetzt werden kann, wo der künstlerische Instinct nicht einmal ein *manum de tabula!* in einem dort noch gar nicht aufgeschlossenen Gebiete zugerufen hat; man darf darauf hinweisen, dass hier die Virtuosität der Orchestration rein zur Manier herabgesetzt ist, die auch da orchestert, wo das Orchester sich selbst verbietet; man darf endlich daran erinnern, dass die neueste That der „im Stiche gelassenen" Aesthetiker es ist, Berlioz zum Triumvir einer „neudeutschen Schule" gemacht zu haben. Aber daran ist eben auch nur die ungenügende Aesthetik schuld; denn begreiflicher Weise hat ein brauchbares Handbuch dieser Art nicht nur handlich formulirte Sätze zu beliebiger Auswahl aufzustellen, sondern auch die richtige Handhabung derselben zu lehren, und schliesslich auch noch den leider dazu nicht zu entbehrenden Fonds von Sinn und Verstand gratis nachzuliefern. — Ehe wir so weit sind, mag das Obige zur Aufklärung genügen.

Lp.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aus Hannover wird den wiener „Recensionen" geschrieben: „Die Nachricht der Pensionirung Marschner's, die wir Ihnen am Schlusse der vorigen Saison gerüchtweise meldeten, hat sich leider bestätigt. Herr Fischer ist als Hof-Capellmeister an seine Stelle getreten. Der Abgang des berühmten Componisten kann auf die Dauer nicht ohne nachhaltige Wirkung auf den Geist unseres Orchesters bleiben. Herr Fischer zeichnet sich allerdings durch seinen Fleiss aus, und er leitet das Orchester mit musterhafter Präcision, mehr als Marschner, dem man vor gewissen neuesten Partituren mitunter nur zu deutlich seinen Widerwillen gegen allen musicalischen Jammer anmerken konnte — und freilich soll ein Capellmeister als solcher allen Werken gleichen Eifer zuwenden; aber für Marschner war als Dirigenten der Geist das leitende Princip, für Herrn Fischer ist es hauptsächlich die Rücksicht auf den Effect; überall tritt bei ihm das Streben nach Contrast hervor Beide Männer unterscheiden sich wie Classisch und Modern. Fortan wird nun das Orchester ganz einheitlich mit militärischer Disciplin im letzteren Geiste geleitet werden, und sollte das zum Frommen des wahren Künstlerthums geschehen? — Uebrigens wollen wir in Betreff der Quiescirung Marschner's beiläufig noch bemerken, dass demselben ein hohes Ruhegehalt geworden ist, und dass er das Recht behalten hat, die Aufführung seiner eigenen Opern stets selbst zu leiten."

Leipzig, 4. October. Vergestern sind die hiesigen Gewandhaus-Concerte für die bevorstehende Winter-Saison wieder eröffnet worden. Der Zudrang zu denselben ist so gross, dass bei manchem Hörer zweijährige Bewerbungen um einen numerirten Platz erst jetzt zum gewünschten Ziele führten. Fräul. Ida Dannemann's Gesangs-Vorträge erwiesen sich recht lebenswerth, ohne aber vom Publicum mit Wärme anerkannt zu werden; viele Concertbesucher gründen ihren Beifall bekanntlich nur auf den grossen Ruf, den diese Sängerin allerdings noch nicht erworben hat. Herr A. Dreyschock spielte als Hauptstück das *C-moll*-Concert von Beethoven mit der ihm eigenen vollendeten Technik, vermochte trotzdem aber das Publicum nicht zu entzünden. In der Aufführung der Euryanthen-Ouverture und der *C-dur*-Sinfonie von Schubert bewährte das Orchester seinen alten, wohlbegründeten Ruf.

Dresden. Durch den Tod des Sängers Conradi hat unsere Bühne einen ehrenwerthen Künstler und Menschen verloren, was sich am Begräbnisstage — den 21. September — durch zahlreiche Betheiligung seiner Kunstgenossen und Freunde bekundete. Den Verstorbenen beweinen fünf unmündige Kinder, deren Mutter schon vor zwei Jahren die Welt verliess. Ein Kreis der vorzüglichsten Künstler unseres Hoftheaters will sich der armen Waisen annehmen.

Der Männergesang-Verein „Orpheus" gab zur Feier seines fünfundswanzigjährigen Stiftungsfestes ein geistliches Concert in der Frauenkirche, wobei ausser einer Hymne von Reissiger, einem religiösen Liede von Franz Lachner und dem 100. Psalm von F. Schneider auch R. Wagner's „Liebesmahl der Apostel" zur Ausführung kam. Die königliche Capelle unterstützte ausnahmsweise dieses von Dilettanten gegebene Concert, eben so die Hof-Opernsänger Borchers, Rudolf, Frony, Mitterwurzer und Eichberger. Die Direction der Aufführung hatten die Herren Capellmeister Krebs von hier und F. Abt aus Braunschweig, so wie der Dirigent des Vereins J. G. Müller übernommen. Der Zuspruch des Publicums war ein sehr zahlreicher. Alles stimmte jedoch darin überein, dass das Wagner'sche Werk — welches der Dichter-Componist 1844 in kaum vierzehn Tagen vollendete — als Gelegenheitsstück wohl am Platze, aber zu einer wiederholten Aufführung doch zu unfertig und deshalb lieber der Vergessenheit anheimzugeben sei.

Stuttgart. Zur hiesigen Feier des hundertjährigen Geburtstages Schiller's hat sich ein Comite gebildet. Mitglieder desselben sind unter Anderen die Regisseure Grunert und Löwe, F. W. Hackländer, Hof-Capellmeister Kücken, Mörike, G. Pfizer und Musik-Director Speidel. Das Schillerfest ist auf drei Tage, vom 9. bis 11. November, berechnet.

Wien. Der artistische Director der Gesellschaft der Musikfreunde, Herr Jos. Hellmesberger, hat bei seiner Ernennung zum Concertmeister am Hof-Operntheater seine Stelle als Dirigent der Gesellschafts-Concerte niedergelegt und sich bloss die künstlerische Leitung des Conservatoriums vorbehalten.

Der Chormeister und Professor Herr Jos. Herbek ist für diesen Winter mit der Leitung der Gesellschafts-Concerte betraut und wird seine neue Amtsthätigkeit wohl mit dem Entwurfe der Programme beginnen. Wir wünschen lebhaft, dass man endlich den Künstler hierbei vollkommen frei gewähren lasse und nicht wieder durch philiströse Einwürfe und Maassregeln beenge; er trage dann, wie ihm die Initiative und freie Ausführung gegönnt ist, auch die Verantwortung für sein Wirken. Dass Herr Herbek selbst dem grössten und gewiegtesten Körper mit Sachkenntniss, Würde und Energie gegenüber zu stehen und denselben künstlerisch geistvoll zu leiten versteht, haben wir zu oft anerkannt, als dass wir ihn in einer Stellung, die seinen Fähigkeiten die freieste Entfaltung gewährt, an der Spitze der Gesellschafts Concerte nicht freudig begrüssen sollten.

Bei meinem letzten Aufenthalte in Wien musste ich mich nicht wenig wundern, in dieser Metropole mitunter eine wenig kirchliche Musik hören zu müssen. Ich fand in dieser Beziehung überhaupt in Oesterreich nicht viel des Erhebenden; es thut mir leid, das auch von der Franciscanerkirche in Salzburg sagen zu müssen. Ich war

Digitized by Google

eigens dorthin gereis't, weil P. Peter Singer dort dirigire und Orgel spiele; aber die vorgetragene Litanei war so weltlich, dass ich erröthete, dieselbe in einer katholischen Kirche *coram Sacram. expos.* zu hören. Nach einer Mittheilung der augsburger Allgemeinen Zeitung enthalten die Provincial-Statuten auch die gänzliche Abschaffung der Instrumentalmusik in der Kirche und die blosse Beschränkung auf Gesang und Orgel. Abgesehen davon, dass das schwer eingeben wird, muss vorerst ein tüchtiges Orgelspiel ermöglicht werden. Ich hörte namentlich in Wien bei einer Abendandacht ein Orgelspiel, das mehr als schülerhaft und wahrhaft der Kirche nicht würdig war. Namentlich würde man sich arg täuschen, wenn man mit ungeschickter Orgelbegleitung den *Cantus Gregorianus* in der Kirche einzubürgern hoffen wollte. Hier ist vor Allem grosses Verständniss der alten Tonarten nothwendig, eine bislang unter Organisten sehr seltene Erscheinung. Ein *Cantus Gregorianus* aber, in moderner Auffassung gespielt, ist ein Unding. M.

Adolf Bäuerle, 1786 geboren, gründete 1806 die wiener Theater-Zeitung, die sich unter seiner Redaction dreinndfünfzig Jahre hindurch am Leben erhielt. Während dieser Zeit war Bäuerle Theater-Secretär, Theater-Dichter, Theater-Referent, in den letzten Jahren auch Romanschreiber, bis er endlich vor wenig Wochen, von financiellen Missverhältnissen bedrückt, Wien verliess und, als könne er nur in wiener Luft gedeihen, alsbald in Basel sein Grab fand. Das Beste, was bis jetzt über den todten Bäuerle geschrieben wurde, befindet sich im Feuilleton der wiener „Presse" vom 22. September.

Die berühmten Geiger Wieniawski und de Bériot sind im Begriffe, ein grosses Geschäft abzuschliessen. De Bériot verkauft seine Violine, einen prachtvollen Magini von sehr grossen Dimensionen. Wieniawski ist der Erwerber dieses Zauber-Instruments. Der Kaufpreis ist 20,000 Francs, in zwei Terminen zahlbar, die eine Hälfte sogleich, die andere nach Verlauf eines Jahres. De Bériot wird Wieniawski ein authentisches Zeugniss ausstellen, mit der Erklärung, dass er sein Instrument an Wieniawski um 20,000 Francs verkauft, und dass er sich nur zu Gunsten des Talentes des Erwerbers dazu entschlossen habe, sich des Instrumentes um diesen Preis zu entäussern.

Brüssel. Zu der Congress-Feier, der Enthüllung der Statue Sr. Majestät des Königs Leopold, welche die Säule krönt, wurde Herrn Samuel die Ehre zu Theil, eine Cantate zu componiren. Die Aufführung fand am 26. September Statt. Eine ungeheure Estrade wurde auf dem Platze der Nation errichtet. Die Masse der Ausführenden belief sich auf 1200, die Dirigenten ungerechnet. Welche Wirkung solch ein Monstre, verstärkt mit einem halben Dutzend türkischer Trommeln und einer Compagnie Tambours macht, überlasse ich einem Jeden sich vorzustellen. Die Composition an und für sich zeugt von grosser Kenntniss der Instrumental-Effecte und einem sinnigen Eingehen in den Sinn der Worte. Besonders der letzte Satz ist eben so geistreich durchgeführt, als poetisch gedacht. Der Knabenchor fängt mit einem Choral an, der von den übrigen Stimmen aufgenommen wird, und da der ganze Choral eintritt, beginnt mit der Wiederholung des Chorals zu gleicher Zeit das Orchester die Brabançonne (die National-Hymne). In dem Ganzen ist eine Steigerung, die eine glückliche Wirkung hervorbringt. Herr Samuel steht hier seit langen Jahren im besten Rufe und bewies auch diesmal seine glänzenden Eigenschaften. Im vergangenen Jahre wurde in einem der Conservatoriums-Concerte eine Sinfonie seiner Composition aufgeführt, die sich, so hörte man, eines bedeutenden Erfolges zu erfreuen hatte.

Die Hülfs-Gesellschaft für Schiffer der Dordogne zu Bergerac hat einen Preis für eine Wein-Cantate ausgeschrieben, für welche folgende Aufgaben an *Messieurs les versificateurs (!) et compositeurs* gestellt sind:

1. Strophe: Das Pflanzen der Reben.
2. „ Der Weinbau.
3. „ Die Weinlese.
4. „ Die Kelterung.
5. „ Küperei und Behandlung des Weines.
6. „ Transport des Weines zu Wasser und dessen Vortheile.
7. „ Einfluss des Weines auf die Gesundheit.

Es ist nicht gesagt, worin der Preis bestehen wird; wahrscheinlich in einem Fasse guten Bordeaux.

Petersburg. Mademoiselle Emmi La Grua hat bei ihrem ersten Auftreten als Norma ungeheuren Beifall gehabt und ist 28 Mal gerufen worden. (Da sollte sie doch lieber von Anfang bis Ende gleich drausseu bleiben!) Nach einer französischen Correspondenz hatte selbst das Orchester so etwas Ausserordentliches von Gesang noch nie gehört; „die Mitglieder desselben legten deshalb auch ihre Instrumente weg, um sie im Terzett des zweiten Actes besser sehen und hören zu können." (Also ein Finale ohne Orchester!!)

Philadelphia. Sobolewski und seine americanische National-Oper. — Der erst vor Kurzem mit seiner Tochter nach den Vereinigten Staaten übergesiedelte Capellmeister Sobolewski (geboren 1804 in Königsberg) befindet sich eben in Milwaukie, um dort, wie man vernimmt, eine nationale Oper zu schaffen. Dieselbe wird den Titel „*The flower of the forest*" führen. Das Libretto ist dem americanischen Unabhängigkeitskriege entnommen und zählt zu den Hauptpersonen den bei der Erstürmung von Savannah verwundeten polnischen Helden Pulawski und Mohega, ein indianisches Mädchen, auch „Blume des Waldes" genannt, und natürlich darf der „Letzte des Stammes" nicht fehlen, welcher in der Person eines gewissen Jeqnod vertreten ist. Da Sobolewski's Grossvater, der unter Pulawski bei Savannah mitfocht, die Hauptdata dieser Geschichte als Familien-Erinnerungsstück hinterlassen hat, so lässt sich ein gewisser historischer Hintergrund erwarten. Die Chöre sollen beinahe vollendet sein. (Deutsche Musikzeitung für die Ver. Staaten.)

Ankündigungen.

Bei A. Cartellieri in Stettin erschien und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

C. Kossmaly, *Ueber die Anwendung des Programms zur Erklärung musicalischer Compositionen. Ein Vortrag. Preis 3 Sgr.*

Alex. Ritter, *Eine Vorlesung über Programm-Musik von C. Kossmaly beleuchtet. Preis 3 Sgr.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 43. **KÖLN, 22. October 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Esther. Oratorium von G. F. Händel. — Beethoven. I. (Biographie von Ludwig van Beethoven Verfasst von Anton Schindler. Dritte Auflage.) — Berichtigung (H. von Bülow contra Dr. L. Zellner). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Capellmeister F. Hiller, Gesellschafts-Concerte, Herr Karl Mandel — Schwerin, Schloss-Chor — Stuttgart, Vermächtniss — Wien).

Esther.

Oratorium von G. F. Händel.

Dieses Oratorium, das erste mit englischem Texte, welches Händel geschrieben — in Rom hatte er auf italiänische Texte *La Resurrezione* und *Il Trionfo del Tempo* (beide 1708) componirt —, überhaupt aber auch wohl das erste, welches in dem eigenthümlichen Oratorienstil geschrieben ist, der aus den Compositionen der Anthems und Psalmen des Meisters sich allmählich entwickelte, ist uns zuerst durch den Clavier-Auszug bekannt geworden, dessen vollständiger Titel lautet:

Esther, Oratorium in drei Abtheilungen von G. F. Händel, in deutscher Uebersetzung und im Clavier-Auszug nach der Original-Partitur nebst einem Anhang herausgegeben von Jul. Joseph Maier, Conservator der musicalischen Abtheilung der königlich baierischen Hof- und Staats-Bibliothek. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Preis 5 Thlr. (Chorstimmen $1^{2}/_{3}$ Thlr.) IV und 120 Seiten Fol.

Ueber die Geschichte des Oratoriums Esther berichtet J. J. Maier im Vorwort, wie folgt:

„Es liegen uns darüber zwei neuere umständliche Relationen vor: die Vorrede des Charles Lucas zu der von ihm redigirten Esther-Ausgabe, welche die *Handel Society* in ihrem Jahrgange 1844 veröffentlichte, und die betreffenden Stellen in Victor Schölcher's *The life of Handel*. London, 1857. 8vo. Ich gebe hier das Wesentliche. Der Herzog von Chandos hatte im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts neun englische Meilen von London ein prachtvolles Schloss, *Cannons*, und in dessen Nähe eine Kirche, *Whitchurch*, erbaut, für welche letztere er eine eigene Musik-Capelle hielt. Der Herzog ernannte 1718 Händel zu seinem Capellmeister, welchen Posten dieser bis 1721 bekleidete. Händel schrieb in dieser Zeit für den Herzog nebst anderen Werken das Oratorium Esther, für welches er ein Honorar von 1000 Pfund erhielt. Die Esther wurde am 29. August 1720 zum ersten Male in Cannons vor dem Herzog aufgeführt. „„Die Esther lag"", berichtet Schölcher, „„in Cannons begraben, und Händel dachte nicht daran, sie öffentlich aufzuführen. Da liess sie Mr. Bernard Gates (Director der Sängerknaben an der k. Capelle von St. James), welcher sich eine Copie der Partitur verschafft hatte, am 23. Februar 1731 von seinen Zöglingen aufführen"" u. s. w. Bald darauf führte die Akademie für alte Musik, unterstützt von Gates, die Esther in grösserer Besetzung auf, jedoch war auch diese noch eine Privat-Aufführung. Diese zwei Versuche mussten in der musicalischen Welt wohl Aufsehen erregen, und ihr Erfolg bestimmte einen Speculanten, dieses Oratorium öffentlich aufzuführen. Dies ist im *Daily Journal* vom 17. April 1732 also angekündigt: „„Noch nie öffentlich aufgeführt. In den grossen Räumlichkeiten der York-Gebäude in der Villarsstrasse wird Donnerstag den 20. dieses Monats April von den besten Vocal- und Instrumentalkräften aufgeführt Esther, ein Oratorium oder geistliches Drama, wie es ursprünglich für den sehr ehrenwerthen James Herzog von Chandos von Georg Friedrich Händel componirt wurde. Das Billet 5 Schillinge.""

„Händel that, ob er nun die Macht dazu hatte oder nicht, keine Einsprache, als so Andere seine Musik gleichsam vor seiner Thür ausbeuteten; er ergriff nur Mittel, um sich an dem etwa möglichen Gewinne zu betheiligen. Als die Herren von der Villarsstrasse am 19. April im *Daily Journal* ihre Ankündigung wiederholten (mit dem Beisatz: Text von Mr. Pope) und die Aufführung für den folgenden Tag festsetzten, erschien an der Seite ihrer Ankündigung folgende andere:

„„Auf Sr. Majestät Befehl.

„„Auf dem k. Theater am Heumarkt wird Donnerstag den 2. Mai [1732] die heilige Geschichte der Esther

Digitized by Google

aufgeführt, ein Oratorium in englischer Sprache, schon früher von Händel componirt und nun von ihm nochmals durchgesehen, mit mehreren Zusätzen und ausgeführt von einer grossen Anzahl von Sängern und Instrumentalisten. NB. Es findet keine dramatische Darstellung Statt, doch wird das Haus dem Gegenstande entsprechend hergerichtet sein. Das Personal ist nach Art der Krönungs-Ceremoniells placirt. Billette werden um denselben Preis abgegeben."

„Der Erfolg dieses Experiments war ein vollständiger. Colman erwähnt (in seinem handschriftlichen Verzeichniss der von 1712—1734 von der italiänischen Oper in London aufgeführten Werke) im Mai 1732: „*Hester*, ein englisches Oratorium, 6 Male aufgeführt und sehr voll." Die Esther wurde von den besten Mitgliedern der italiänischen Gesellschaft (Sa. Strada, Sa. Bertolli, Montagnana und Senesino) englisch gesungen. Das Jahr 1732 macht somit Epoche in der Geschichte der Musik. Bisher kannte England die Oratorien nur dem Namen nach.

„Zu Händel's Lebzeiten wurde die Esther — ausser dem so eben Mitgetheilten — nach Schölcher mit neuen Zusätzen in London während der Fasten 1735 sechs Mal, in der Saison von 1734, 1748 mehrere Male, 1751 ein Mal, 1757 zwei Mal und in Dublin 1741 drei Mal, nach Lucas auch während der Fasten 1734 aufgeführt. Die Ouverture der Esther blieb eine beliebte Nummer für kirchliche und weltliche Productionen."

F. Chrysander (G. F. Händel. I. S. 471) bedauert, dass „über eine so wichtige Begebenheit, als die Entstehung des ersten englischen Oratoriums von Händel sein muss, uns fast gar nichts überliefert ist." (Nun, obige Notizen sind doch etwas mehr als nichts, und wir wüssten keinen Grund zu einem Zweifel an ihrer Echtheit, auf den man aus Chrysander's Ignoriren derselben schliessen könnte.) „Alles, was man zu erzählen weiss, ist dieses: Und zuletzt, als Herzog James ein Oratorium zu hören wünschte, setzte Händel die Esther; das Gedicht machte der junge S. Humphreys; am 29. August 1720, während der Opernferien, war in Cannons die erste Aufführung; für die Composition zahlte der Herzog tausend Pfund." —

Die Autograph-Partitur der Esther befindet sich in der königlichen Bibliothek zu London. Nach ihr ist die Partitur in der Ausgabe der *Händel Society*, besorgt von Lucas, gedruckt — sie enthält das Oratorium von drei Abtheilungen in einer Ouverture und 34 Nummern. — Diesen folgt ein Anhang von 10 Nummern (6 Recitative und 4 Arien, wovon eine mit hinzutretendem Chor); dies sind spätere Einlagen.

J. J. Maier hat in seinem Clavier-Auszug das geschlossene Oratorium ganz so, wie es in der Lucas'schen Partitur steht, aufgenommen; sein „Anhang" enthält aber nur 5 Nummern, theils aus der Partitur von Lucas, theils aus der von Arnold, welche letztere wahrscheinlich nach einer Copie des Oratoriums von C. Smith, Händel's Amanuensis, gemacht worden ist. Das merkwürdigste Stück dieses Anhangs ist eine grosse Bravour-Arie für Sopran über das Wort Halleluja aus *B-dur, Presto,* $^{12}/_{8}$-Tact. Die meisten von diesen Einlagen sind wohl für die Aufführung in London im Jahre 1732 gemacht oder aus früheren Werken hinzugethan. So weis't jetzt z. B. Chrysander nach, dass die eben erwähnte Arie aus einem „Motetto": *Silete, silete, venti* — einem Musikstück, das aus einer Instrumental-Sinfonie und acht Nummern für ein Sopran-Solo besteht — genommen ist. — Die Auslassung mehrerer Nummern aus dem Lucas'schen Anhang rechtfertigt Maier im Vorwort zur Genüge.

Ferner fand Maier in einer im vorigen Jahrhundert geschriebenen Partitur der deutschen Passion von Händel (die mit der Thibaut'schen Sammlung an die k. Bibliothek in München kam) sieben vollständige Nummern der Esther, nämlich Nr. 14, 17, 18, 19, 22, 23, 27, 30. (Er gibt acht an, allein Nr. 18, Recitativ von drei Tacten, gehört zu der Arie Nr. 19 aus *G-moll.*) Die k. Bibliothek in London besitzt diese Passion (nach Maier und den bisher bekannten Nachrichten um 1717 geschrieben); Schölcher bespricht sie, hat aber nicht bemerkt, dass sie sieben Stücke enthält, welche in der Esther wieder vorkommen. Auch Lucas weiss oder erwähnt wenigstens nichts davon.

Die „deutsche Passion" Händel's (nicht zu verwechseln mit einer früheren, auf einen Text von Christian Postel im Jahre 1704 componirten — s. Chrysander, I., S. 88 ff.) ist die Composition eines Passions-Gedichtes von dem seiner Zeit allberühmten und allbewunderten hamburgischen Rathsherrn und Dichter Barthold Heinr. Brockes: „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede dargestellt. Hamburg, 1712." Dieses Gedicht, das bis 1727 mehr als dreissig Auflagen erlebte, wurde zuerst von Keiser, dem trefflichen Opern-Componisten in Hamburg, in Musik gesetzt, dann von Telemann im Anfange des Jahres 1716, und noch in demselben Jahre von Händel. Händel's Handschrift ist nicht erhalten. Chrysander verglich zwei Abschriften auf der Bibliothek im Buckingham-Palaste, zwei andere in Berlin, Maier die schon erwähnte, aus der Pölchau'schen in die Thibaut'sche Sammlung übergegangene, in München.

Chrysander hebt (S. 440 ff.) mehrere Nummern in ausführlicher Besprechung hervor, namentlich den Choral am Schlusse der Abendmahls-Handlung auf die vierte

Digitized by Google

Strophe des Liedes: Schmücke dich, o liebe Seele, „auf welchem die volle Weihe des kirchlichen Gemeindegesanges ruht", und von welchem er sagt: „Auch Bach hat in diesem Stil nicht viel gesetzt, was diesem Choralsatze gleichkommt, und nichts, was ihn überragen könnte." Ferner Christi Gebet in Gethsemane (übergegangen in Esther Nr. 30), ein Duett zwischen Maria und Christus (in Esther Nr. 22, zwischen Esther und Ahasverus; wunderlich genug, aber sehr schön!) u. s. w. — Sein Endurtheil über die Passion ist, „dass dieses letzte deutsche Tonwerk Händel's keine vergebliche Arbeit war, dass es sich wirklich der Mühe lohnte, eine vergängliche Dichtung mit unvergänglichen Tönen zu schmücken."

Uebrigens hatte Händel für die Passion einige Sätze aus früheren Oden, Te Deum, Cantaten und Opern entlehnt; die neu componirten hat er grösstentheils bei späteren Werken benutzt, besonders bei Esther, auch bei Deborah, einen Satz sogar bei der Oper Julius Cäsar.

Wir können Chrysander's Urtheil nur an den sieben Nummern prüfen, welche aus der Passion in das Oratorium Esther übergegangen sind. Diese finden wir sämmtlich schön, einige sogar ausgezeichnet, z. B. die Alt-Arie in *G-moll*, Nr. 14, die Sopran-Arie Nr. 19, *G-moll*, das Duett in *F-moll*, Nr. 22, die flehende Bitte des Haman in *D-moll*, Nr. 30, und den Chor Nr. 27 in *G-moll* mit der kräftigen absteigenden Triolenfigur in den Orchesterbässen.

Ueber den Inhalt und die Charakterisirung der Composition des ganzen Oratoriums folgen wir auszugsweise der Analyse Chrysander's (S. 471 ff.), da wir nichts zu sagen wüssten, was die Musikfreunde besser auf dieses Werk aufmerksam machen, dessen Genuss vorbereiten und die erste Veröffentlichung desselben durch Maier's Clavier-Auszug eindringlicher allen Vereinen und Concert-Instituten empfehlen könnte.

„Als Originalwerk stand das Gedicht der Esther mit Händel's Musik so ziemlich auf gleicher Stufe; denn wie Händel zu einem guten Theile seine deutsche Passion auszog, so legte Humphreys eine französische Esther zu Grunde, die von Racine gedichtete und mit musicalischen Chören von Jean Baptiste Moreau durch die Nonnen von Saint-Cyr 1689 dem grossen Ludwig vorgestellte Esther, und begnügte sich, ganze Strophen einfach zu übersetzen. Diese französischen Kloster-Dramen, als unmittelbare Quelle für Händel's erste englische Oratorien-Texte, finden wir bei Deborah und Athalia wieder.

„Die Ouverture ist von allen, die Händel geschrieben hat, eine der schönsten und sinnvollsten. In drei Sätzen sind Haman's Tücke, Israel's Klagen und das Gefühl der Errettung angedeutet. Die Schlussfuge ist ausserordentlich kunstvoll und freudestrahlend. Dieses Orchesterstück gehört auch zu den am meisten gespielten; die Jahresfeste einer milden Stiftung in London für die Erziehung unversorgter Predigersöhne wurden regelmässig damit eröffnet.

„Das Oratorium ist wie eine Oper in Scenen abgetheilt, die aber durch Händel's einheitliche Gestaltung als grosse, die Hörer über den Bühnenschritt erhebende Tonbilder erscheinen und auch in solcher Weise aufgefasst werden müssen. Das erste Bild, die Exposition, zeigt uns Haman und seine Umgebung. Eines Freundes Ermahnungen zur Milde werden hochmüthig abgewiesen, die Söldlinge empfangen den Befehl, von Israel alles, was da ist, Stamm, Zweig und Wurzel, auszurotten; mit blinder Gier schicken sie sich zum Gehorsam an. In einem meisterhaften Chor, der eines seiner Motive aus der voraufgehenden Arie Haman's entlehnt, kommt die volle Gewalt des Hasses gegen das hülflose Volk und seinen Gott mit höchster Kunst zum Ausdruck.

„Zweites Bild. Israel ist voll Freude, dass Esther Königin geworden, und stimmt, alles vorige Leid vergessend, die Harfen zum Preisgesang, da nun der Weg zum gelobten Lande wieder offen und der Gottesdienst wieder freigegeben sei. Es sind lauter schöne Gesänge, in denen sich die Freude ausbreitet; ein sehr merkwürdiger Chor hält sie zusammen.

„Die Botschaft von Haman's Anschlägen und dem unmenschlichen Gesetze, das der König ausgehen lassen, unterbricht Israel's Jubellieder; tiefe Trauer überschattet die Scene, die schaurigsten Bilder steigen herauf. Bei dem kleinen Chor, der nun ertönt, ist gleich zu Anfang der Einsatz der Oberstimme und des Basses als Ausdruck eines unbeschreiblichen Schmerzes von wunderbarer Wirkung. Alles lautet düster und verzagt, selbst der Jordanstrom, auf den sehnsuchtsvoll die Erinnerung gelenkt wird, fliesst traurig dahin. (Nr. 14. Alt-Arie aus der Passion.)

„Drittes Bild. Esther und Mardochai. Warum ist dein verehrtes Haupt mit Asche bestreut, der Leib mit einem Sack bekleidet? fragt die Pflegetochter. Mardochai berichtet und gibt ihre persönliche Verwendung beim Könige als einziges Rettungsmittel an. Sie schwankt, denn das Gesetz verhänge den Tod über den, der ungerufen vor den König tritt. Mardochai: Zittere nicht, Königin, und vertraue der Liebe; fürchten soll man Gott allein. Esther: Ich will zum Könige gehen; muss ein Opfer sein, o Gott, so nimm mein Leben und schone Deines auserwählten Volkes. Die schönen Gesänge Beider sind aus der deutschen Passion genommen. (Nr. 17—19.) Ein Chor, eine Bitte des Volkes, beschliesst den Vorgang; obwohl nur dreizehn Tacte lang, ist die Situation darin vollständig erschöpft.

„Das vierte Bild zeigt uns, wie Esther den König besucht und Gnade vor ihm findet. Von den vier Gesängen

Digitized by Google

sind zwei Arien und der abschliessende Chor: „*Virtus truth and innocence*", aus der Passion. Der ganz neu gesetzte schmeichelnde Gesang des Königs: „*How can I stay*" — Wie kann ich weilen, wenn die Liebe ruft! —, hat ein ausserordentlich treffendes Motiv, das namentlich bei der dritten Wiederholung durch den absteigenden Gang und die Verkettung der Tonarten seinen vollen Zauber offenbart. Ueber die ganze Scene ist eine grosse Anmuth gebreitet. —

„Der ganze letzte Theil des Oratoriums ist ein einziges Bild, an Umfang den vier voraufgehenden gleich, an geistiger Grösse sie überragend. Der eigentlich menschliche Vorgang hierin, das Mahl bei Esther und die Verurtheilung Haman's, erlischt fast ganz vor dem Strahlenglanze einer neuen Gott-Offenbarung, zu deren Verherrlichung der Tonmeister seine beste Kraft einsetzt. Den Anfang macht der Ruf einer einzelnen Stimme zu dem Gott, der im ewigen Lichte wohnt, dessen Diener Winde und Feuerflammen sind, die Bitte, nun, in entscheidender Stunde, sein Antlitz zu zeigen, vernichtend für die Heiden, heilbringend seinem Israel. Das Gebet wirkt wie ein Zauberruf, der die Himmel bewegt und den Herrn Himmels und der Erde im Gewitter herablockt. Sein Nahen schildert der folgende grosse Chor: „*He comes*" — Er kommt, euer Elend zu enden —, der gleichsam das Universum in Bewegung bringt und alles in sich vereinigt, was eine solche Musik auf der Stufe höchster Vollendung in sich vereinigen muss, das furchtbare Brausen eines Gewittersturmes, die Erhabenheit grosser Naturmächte, die Einfachheit ungesucht natürlicher Laute, die Kunst des grössten Meisterwerkes. Den Mitteltheil in *D-moll*: „*Earth tremble*" — Erde, erzittre, Jakob, erhebe dich und gehe deinem Gott entgegen! —, muss man nur hören, um die unwiderstehliche Gewalt zu empfinden, mit der Israel sich zu dem in feuriger Wolke herabfahrenden Herrn hingezogen fühlte. Die Anschauung ist ganz alttestamentlich, obwohl nicht aus dem biblischen Buche Esther, sondern aus Hiob und namentlich aus der Erzählung über die Gesetzgebung am Sinai gezogen — eine Idee, die Händel seinem Dichter wird an die Hand gegeben haben. Die Wirkung einer solchen Naturerscheinung auf ein frommes israelitisches Gemüth kann nicht stärker und reiner gewesen sein, als die ist, welche Händel's Töne hervorbringen. Was wir vorhin Psalmentreue nannten, erscheint hier als historische Treue, als Treue des Charakters in den höchsten Beziehungen. Und mit welchen unglaublich einfachen Mitteln ist dieses Tonbild gestaltet! In den Singstimmen meistentheils Dreiklangfolgen, durch die natürlichsten Gänge fortschreitend, ohne Fugenwerk harmonisch geordnet, nur hin und wieder nach Hauptschlüssen mit einigen kurzen Nachahmungen aufs Neue zu der Macht eines vollstimmigen Chors sich aufschwingend; in den Instrumenten ein wogendes Leben, das den Gesang hebt und trägt, fern von Tonmalerei, obwohl hier ein Gegenstand mit einem eigenartigen Naturlaute vorlag, überall mit dem Gesange innig verwachsen, eine herrliche Umtönung dessen, was der Chor verkündet.

„Als Haman geknickt ist, fleht er mit der feierlichen Musik aus der Passion Esther um Schutz an (Nr. 30); aber sie weis't ihn höhnend zurück in einer fugirten Arie (*Flatt'ring tongue no more I hear thee*), die zu den ersten Gesängen des Oratoriums gehört. Auch die folgende: „*How art thou fall'n!*" — Wie bist du von deiner Höhe gestürzt! — eine moralische Betrachtung über den Sturz des allmächtigen Günstlings, passender von einer Bassstimme in Haman's Namen, als von ihm selbst zu singen, ist bedeutend. Wäre in dem ganzen Werke irgend ein Gesang unerheblich oder überflüssig, so müsste er in den Theilen stecken, die später für die an Bravourgesang gewöhnte Menge hinzugefügt wurden, obwohl auch diese an Schönheiten reich sind; das eigentliche Cannons-Oratorium ist in allen Theilen gehaltvoll.

„In dem Schlusschor: „*The Lord our enemy has slain*", haben wir das wahre Gegenbild des Chors, welcher den letzten Theil eröffnet, eine gewaltige, endlose Tonmasse, die Händel, alle Mittel der Aufführung vergessend, hingeworfen, um sich selber zu genügen. Die Chöre sind überall fünfstimmig, und dieser letzte ist völlig so lang, wie alle vorhergehenden zusammen (29 Doppelseiten im Clavier-Auszug). Eine solche, selbst bei Händel ungewöhnliche Ausdehnung ist hier nicht ohne inneren Grund; denn die Freude Israels, die zu Anfang durch Haman plötzlich zurückgedrängt wurde, strömt jetzt um so stärker, um so rauschender hervor und will ihre Länge und Breite haben. Der Chor hat neun Einschnitte; der dritte greift in den Anfang zurück, führt dann aber den neuen *Cantus firmus* ein, der von nun an als Band und Anhalt für die Einzelstimmen, als feierliche, lautschallende Erhebung des Preises göttlicher Macht sich durch den ganzen Chor hinzieht; der vierte ist ein Solo für Alt, das in den fünften, eine neue Chorverflechtung des genannten *Cantus firmus*, einmündet; der sechste bildet eine kleine duettirende Strophe zwischen Esther und Mardochai, die wieder von dem folgenden Chor, einer neuen Gestaltung des Choral-Motivs, verschlungen wird; dem achten Absatze, einem canonischen Duett für zwei Bässe, folgt eine abermalige und noch tonreicher entfaltete Gestaltung des durchwirkenden Grundgedankens, worauf der feierliche Schluss erscheint." — —

Das Oratorium Esther besitzt in der That so grosse innere Vorzüge, dass es, abgesehen von seinem historischen Interesse, bloss als musicalisches Kunstwerk betrachtet, ein

Digitized by Google

Juwel in dem strahlenden Kranze der Händel'schen Oratorien ist, wenngleich die oratorische Form darin noch nicht so vollkommen erscheint, wie Händel sie später gestaltete. Aber der ernste und grosse Stil ist hereits überall mehr als nur in seinen Elementen sichtbar und wogt sich oft schon mit Erfolg an die Darstellung des Erhabenen. Ferner treten hier zum ersten Male die Chöre als wesentlicher Bestandtheil eines Oratoriums auf. In den bisherigen Compositionen dieser Gattung folgte der eröffnenden Sinfonie gewöhnlich eine Reihe von Recitativen und Arien, selten ein Duett, und nur am Schlusse jedes Theiles ein Chor, der in der Regel sehr kurz war. So enthält z. B. Scarlatti's „Zedekias" in zwei Abtheilungen 62 Nummern, darunter zwei Sinfonieen oder Ouverturen, zwei Duette und nur zwei Chöre. So Händel's in Italien geschriebenes Oratorium *La Resurrezione* in zwei Theilen 52 Nummern, darunter nur zwei kleine Chöre.

Nun erschien die Esther mit einer Ouverture und nur 35 Nummern, von denen aber 9 Chöre sind, und unter diesen Nr. 27 „Tugend, Wahrheit, Unschuld" von 7 Folioseiten (Clavier-Auszug), Nr. 28 „Er kommt, uns zu befreien" von 11 Seiten, und der Schlusschor Nr. 34 „Der Herr hat unsern Feind besiegt" von 29 Seiten, der längste, den Händel je schrieb, und der mit seinen kurzen Zwischensolis einen Preis- und Siegesgesang für sich allein bildet. So führte Händel die Volkerstimmen in das Oratorium ein, und das war ein ungeheurer Fortschritt. Wie sehr sie nachher in seinen grössten und herrlichsten Werken zur Hauptsache wurden, und welche Wirkungen er bis auf unsere Zeit damit erreichte und in alle Zukunft erreichen wird, das wissen wir alle. Um so dankbarer müssen wir desshalb Herrn Maier und der Verlagshandlung sein, dass sie uns durch den Clavier-Auszug die ersten Früchte der Begeisterung Händel's für das Auftreten von Volksmassen im Oratorium vor Augen gelegt haben; ein Jeder wird sich beeilen, danach zu greifen, und dann um so mehr Theilnahme der Gesammt-Ausgabe Händel's durch die deutsche Händel-Gesellschaft widmen, die uns gewiss bald auch die Partitur der Esther bringen wird. Maier's Clavier-Auszug ist übrigens lange vor der Entstehung dieser Gesellschaft vollendet worden.

Die Uebersetzung des englischen Textes, welcher unter dem deutschen steht, ist ebenfalls von J. J. Maier. Er hat auf den Reim verzichtet, was wir ihm in einem Oratorium nicht gerade zum Vorwurf machen wollen; doch vermissen wir ungern den Gleichklang, wenn auch nur sparsam und mit Freiheit angewandt. Die grossen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit kennen wir aus eigener Erfahrung recht gut; im Ganzen verdient die vorliegende Lob, nur selten stösst man auf Widerspruch zwischen Text und Musik, wie z. B. im ersten Recitativ, wo *All the Jewish race shall bleed* mit: „Sterben soll all jüdisch Blut", wiedergegeben ist, wodurch der Haupt-Accent und der höchste Ton *d* auf soll, anstatt auf jüdisch fällt.

Behufs der Aufführung mit Orchester — zunächst für die hier in Köln bevorstehende — hat Ferdinand Hiller die Partitur instrumentirt und durch Einreihung der Nummern des Anhangs, so wie durch einige Auslassungen und Zusätze zweckmässig eingerichtet. Wir werden nach der Aufführung darauf zurückkommen.

Beethoven.

I.

Mit Vergnügen begrüssen wir die Erscheinung der dritten Auflage der

Biographie von Ludwig van Beethoven. Verfasst von Anton Schindler. Dritte, neu bearheitete und vermehrte Auflage. Münster, Verlag der Aschendorff'schen Buchhandlung, 1860. II Theile in 8vo. Erster Theil. XXV und 272 S. Mit dem Portrait Beethoven's nach Schimon's Oelgemälde und zwei Facsimiles seiner Handschrift. Zweiter Theil. 373 S., mit Facsimile seiner Notenschrift und der Handschrift von Breuning. Preis 3 Thlr.

Es war Zeit, dass endlich das Buch, dessen reine Quelle durch so vieles Schöpfen daraus gar mannigfach getrübt in die Welt strömte, von seinem Verfasser einer neuen Bearbeitung unterworfen wurde. Diese liegt uns nun vor und ist eine wirkliche, nicht blos so genannte, voll von Ergänzungen und Berichtigungen, und sowohl durch Einzelnes als durch ganze Abschnitte bedeutend vermehrt.

Zunächst erfahren wir im „Vorwort" das Näherc über die Entstehung dieser Biographie, was zur Beurtheilung der Stellung des Verfassers zu seiner Aufgabe nothwendig ist, und dessen Mittheilung nur aus Rücksichten für Lebende bei der ersten Auflage unterlassen worden.

Schindler erzählt S. IX: „Bald nach des Meisters Hinscheiden überschickte mir der Geheime Regierungs- und Medicinalrath Dr. Wegeler in Coblenz Notizen über Beethoven's Jugendjahre, überhaupt über dessen in Bonn verlebte Zeit, nachdem er von seinem Schwager, dem k. k. Wirklichen Hofrathe Stephan von Breuning, erfahren hatte, welchen Auftrag der sterbende Meister uns beiden in Betreff einer Biographie von ihm gegeben. Bei einem im Jahre 1833 dem würdigen Manne gemachten Besuche zu Coblenz kam auch die Rede auf die ihm bereits von Wien aus gemeldete Ablehnung von Friedrich Rochlitz, sich der ihm zugedachten Abfassung nicht unterziehen zu können.

Digitized by Google

Da äusserte Wegeler: Das Beste für eine Biographie Beethoven's, unseres gemeinschaftlichen Freundes und beziehungsweise Lehrers, wäre, wenn wir Drei, nämlich Wegeler, Ferdinand Ries und der Unterzeichnete, uns zu dieser Herausgabe verbünden wollten; zugleich forderte er mich auf, diesen Plan mit Ries, den ich schon nach wenig Tagen zu Frankfurt am Main sehen sollte, des Weiteren zu besprechen, was auch geschah. Ries ging sogleich darauf ein; indess schon bei Vorlegung der Beethoven'schen Briefe an ihn und Mittheilung verschiedener, mir zumeist bekannter Erlebnisse mit dem Meister wollte es mir scheinen, als werde ein gemeinschaftliches Zusammenwirken nach Wegeler's Plane kaum möglich sein. Ries legte nämlich Werth auf Dinge, die theils interesselos, theils verletzender Art waren, darum keinesfalls vor das öffentliche Forum gehörten. Er trug einen lang' genährten Groll gegen seinen Lehrer und Freund im Herzen, den zu beschwichtigen mir nicht gelingen wollte, weil er sich auf Gründe gestützt. Im Contexte wird davon die Rede sein müssen, um Beiden, Lehrer und Schüler, gerecht sein zu können. Ueberhaupt vertheidigte Ries den Satz: Ueber grosse Männer darf Alles ausgesagt werden; es schadet ihnen nicht.

„Diese wenig erfreulichen Ergebnisse meiner Sollicitationen wurden auf meiner Rückreise nach dem Niederrheine Wegeler mitgetheilt, von ihm jedoch ohne sonderliche Ueberraschung angehört. Ich fasste Muth, mir seine Zustimmung zu erbitten, in der in Rede stehenden Sache mit ihm allein vorzugehen. Anfänglich Bedenken findend, willigte er endlich unter der Bedingung ein, dass von beiden Seiten unverzüglich an die Ausarbeitung geschritten werde. Ich versprach es. Allein schon beim ersten Versuche, gewünschter Auskünfte über mancherlei Punkte vermittels Correspondenz aus Wien habhaft zu werden, zeigten sich Hindernisse und lange Zögerungen, die zu einem Verschieben der Arbeit nöthigten. Wegeler verlor darüber die Geduld. Unterm 28. October 1844 machte er mir die Anzeige, den Druck seiner Aufzeichnungen sofort besorgen zu wollen. Dazu ist es indess nicht gekommen, vielmehr wurde mit Ries weiter unterhandelt.

„Das niederrheinische Musikfest 1837 zu Aachen führte Ries und den Unterzeichneten zu vereintem Wirken anbei auf volle fünf Wochen zusammen. Wegeler's Plan ward daselbst mehrfach von uns besprochen, die Resultate blieben aber nicht mehr wie ehedem im Zweifel, im Gegentheil, Ries' hartnäckiges Festhalten an seiner Willensmeinung hätte beinahe einen Zwiespalt zwischen uns zur Folge gehabt. Kurz, schon im nächsten Jahre, bald nach seinem plötzlichen Dahinscheiden, erschienen: „„Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven"" von Wegeler und Ries.

„In Wien befand sich der Hof- und Gerichts-Advocat Dr. Johann Baptist Bach, mit dessen Persönlichkeit der Leser weiterhin näher bekannt werden wird. Hier am Orte sei bloss angeführt, dass derselbe eine der hervorragendsten juristischen Autoritäten der Kaiserstadt und Beethoven's Vertreter in Rechtssachen gewesen; aber auch in musicalischen Angelegenheiten wichtiger Art ward er vom Meister mit zu Rathe gezogen. Der Verfasser durfte diesen ausgezeichneten Mann, in dessen Kanzlei er während seiner Studienzeit gearbeitet, zu seinen besonderen Gönnern zählen. Weil derselbe sich lebhaft für baldiges Zustandekommen einer Lebensschilderung des Meisters interessirte, überdies derjenige war, der unter allen Umständen als schützende Aegide bei diesem Unternehmen gelten durfte, wenn es nach dem buchstäblichen Verlangen Beethoven's ausgeführt werden sollte, so musste er von den Vorgängen mit Wegeler und Ries unterrichtet werden.

„Ganz unerwartet erwiderte er mit der Aufforderung, dass ich allein und unverzüglich an die Abfassung einer biographischen Schrift gehen solle, er werde mich in jeder möglichen Weise dabei unterstützen; zugleich äusserte er den Wunsch, das Manuscript zu kritischer Durchsicht zu erhalten. Dies war der Sporn, mich alsbald an den Schreibtisch zu setzen, fern jedoch von jeder Spur eines *Furor biographicus*.

„Nicht ohne Bangen wanderte die Ausarbeitung zur Censur nach Wien, fand indess im Ganzen keine ungünstige Aufnahme daselbst; nur hat des Gönners Rothstift wider alle Erwartung arg darin gehaus't. Dem Freunde von Kürze und Bündigkeit in der Darstellung — im Gegensatze zur üblichen Advocaten-Praxis — erschien Manches zu ausführlich; Thatsächliches, mit der Geschichte der Zeit Collidirendes, wenngleich in Bezug auf unseren Meister als ganz besonderes Charakteristicum zu betrachten, erklärte er als gefahrbringend für uns beide. Darum ward, nach Censoren-Art ohne Rücksicht auf inneren Zusammenhang und Motivirung gestrichen. Manches nun Nachgeholte wird zeigen, was der Hof- und Gerichts-Advocat aus dem Buche entfernt hat.

„Kurz, unter vorbenannten Cautelen und Beschränkungen konnte das Buch in erster Auflage erscheinen. Vor Galgen und Rad war der Verfasser hinreichend sicher gestellt, nicht aber vor Verdächtigungen und Ränken, die alsogleich bemüht gewesen, der Sache in weiten Kreisen zu schaden, ohne jedoch offen dagegen aufzutreten. Dieses zu enthüllen, gebietet Beethoven's Sache, aber auch das Interesse des musicalischen Publicums. Es soll in dem Ergänzungs-Aufsatze „„Beethoven's Studien"", geschehen."

Digitized by Google

Berichtigung.

Wir haben in Nr. 39 eine Notiz aus den Wiener Blättern für Musik u. s. w. mit Angabe der Quelle abgedruckt, welche H. von Bülow's Ansichten über Wagner's Musik zu „Tristan und Isolde" enthielt und besprach. Wir konnten natürlich nicht anders als voraussetzen, dass jene Ansichten irgend einem durch den Druck veröffentlichten Artikel entnommen wären. Herr von Bülow theilt uns aber mit, dass sie einem Privatbriefe an Dr. Brendel entlehnt sind, und ersucht uns, zur Aufklärung der Sache die Abschrift seines Schreibens an Dr. L. A. Zellner in Wien zu veröffentlichen, was hiermit geschieht. Die Redaction.

Herrn Dr. L. Zellner in Wien, Redacteur der Blätter für Musik.

Sehr geehrter Herr Doctor!

In einer der letzten Nummern Ihres geschätzten Blattes, die mir so eben zu Gesicht kommt, lese ich die Reproduction eines Privatbriefes an meinen Freund Dr. Brendel, den dieser die Indiscretion hatte, in seiner Zeitung abdrucken zu lassen, dabei jedoch so höflich war, dem Abdruck ein Bekenntniss seiner Indiscretion voranzuschicken. Die Redaction der Wiener Blätter für Musik behandelt im Widerspruch hiermit vor ihren Lesern meinen auch schon durch seine flüchtige, ungefeilte Fassung als solcher erkenntlichen Privatbrief als einen offenen und benutzt ihn zu wenig freundlichen Commentaren, denen mein Schreiben offenbar nicht ausgesetzt zu werden bestimmt war. Ich kann nicht umhin, Ihnen auszusprechen, dass ich dieses Verfahren von Ew. Wohlgeboren Tact und Geschmack zu erwarten nicht eben veranlasst sein konnte. Ich wünschte mich über die Motive, welche die Redaction überhaupt zum Abdruck bestimmt haben mögen, mit einem gewissen Optimismus zu täuschen. Jedoch die bereits beregten Commentare der Redaction, vernehmlich die Variation über das bekannte Thema vom „Eifer der Freunde", qualificiren sich dazu, einen persönlichen „*dolus*" gegen den „Freund" Wagner's vermuthen zu lassen. Es ist dies eine der beliebtesten Blumen in der Anthologie der Sophismen unserer Gegner, eine der handlichsten Waffen ihres Arsenals: die Freunde zu verdächtigen; wo möglich in den Augen derer, für die sie mit Aufopferung aller Persönlichkeitsregungen kämpfen, als unwillkürliche Beschädiger verhasst zu machen.

Ich wüsste mir wirklich keinen plausiblen Grund vorzustellen, warum Ew. Wohlgeboren speciell gegen mich, der stets nur mit Achtung und Artigkeit von Ihrem Wirken gesprochen und geschrieben, eine derartige Tendenz concipirt haben sollten, und darf daher wohl um so eher auf Berücksichtigung meines dringenden Wunsches hoffen, wenn ich an den Gentleman im Schriftsteller appellire: die in der besagten Notiz versäumten erklärenden Entschuldigungen des Abdruckes eines Privatbriefes gefälligst bald nachholen zu wollen.

Ich benutze diese Gelegenheit u. s. w.

Hans v. Bülow.

Berlin, 26. September 1859.

Herr Dr. Zellner hat für gut befunden, von dieser Reclamation keine Notiz zu nehmen. Es folgt hieraus, dass ich an eine abwesende oder nicht existirende Person appellirt habe H. v. B

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Capellmeister Ferdinand Hiller ist von der philharmonischen Gesellschaft in London zum Ehren-Mitgliede ernannt worden.

Die erste Hälfte der Gesellschafts-Concerte dieses Winters im grossen Gürzenichsaale ist folgender Maassen festgesetzt:

Dinstag den 25. October;
Donnerstag den 10. November (Schiller-Feier);
Dinstag den 22. November;
Dinstag den 6. December;
Dinstag den 20. December.

In dem Concerte zum Schillerfeste wird eine zu dieser Feier von F. Hiller componirte Cantate und Beethoven's neunte Sinfonie mit dem Schlusssatze über Schiller's Ode an die Freude aufgeführt werden. — Für die Anordnung einer dramatisch-declamatorischen Feier am 9. und 11. November ist ein Comite zusammengetreten.

Herr Karl Mandel, früher Capellmeister beim k. preussischen 33. Infanterie-Regiment, gegenwärtig Lehrer der Harmonie an der Militär-Musikschule zu London, hat uns bei seiner Durchreise einen sehr sinnig erdachten und praktischen Apparat zur Erleichterung des Transponirens in alle Tonarten und in alle Stimmungen der Blas-Instrumente vorgelegt, der durch seine leichte und bequeme Anwendung die Aufmerksamkeit besonders derjenigen Musiker verdient, die im Falle sind, sich viel mit Einrichtung von Orchester- oder Claviersachen für Militär- oder Harmoniemusik zu beschäftigen. — Derselbe hat auch ein Werk über Instrumentirung für Militärmusik herausgegeben: *A Treatise on the Instrumentation of military Bands; describing the character and proper employment of every musical Instrument used in reed Bands. London, Boosey and Sons.* 68 S. gr. 4. — eine klar und fasslich geschriebene Anleitung zur Kenntniss aller bei der Militärmusik benutzten Instrumente, ihrer Natur und der Sphäre ihrer Anwendung, Alles durch ausführliche Notenbeispiele erläutert. Wir glauben, dass eine deutsche Bearbeitung des Werkchens willkommen sein würde.

Schwerin (Mecklenburg). Der grossherzogliche Schloss-Chor wurde im Jahre 1855 nach dem Muster des berliner k. Dom-Chors gebildet, um wie in Berlin ausschliesslich nur liturgischen Zwecken zu dienen. Derselbe besteht gegenwärtig aus 8 Sopranen, 6 Alten, 5 Tenören und 5 Bässen, dirigirt von dem kenntnissreichen Musik-Director Julius Schäffer. Derselbe zieht die Aspiranten und Recervisten der beiden oberen Stimmen zu allen Uebungen heran und lässt sie bei öffentlichen Productionen mitwirken; so gelingt es, ein richtiges Verhältniss zwischen Männer- und Knabenstimmen herzustellen, da letztere bei gleicher numerischer Stärke gegen die ersteren zu schwach erscheinen würden. Die Aufführungen, welche am 14 October 1855 zum ersten Male begannen, finden seitdem an allen Sonn- und Festtagen in der Schlosskirche Statt, und ausserdem seit zwei Jahren einige Kirchen-Concerte im Winter, deren Ertrag den Chor-Mitgliedern zu Gute kommt. Beim Gottesdienste werden ausser den gewöhnlichen Responsorien die Introiten der einzelnen Sonn- und Festtage, das *Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*, einzelne Psalmen und andere Stücke nach herrlichen, meist alt-kirchlichen Tondichtungen auf das trefflichste ausgeführt. In den Concerten wurden bisher zu Gehör gebracht: Palestrina's *Sanctus* aus der Marcellus-Messe, *Sicut cervus, O bone Jesu, Tenebrae*, Vittoria's *O vos omnes*, Lotti's sechs- und achtstimmige *Crucifixus*, Petri's *Adoramus te Christe*, Mozart's *Ave verum* und *Misericordias Domini*, ferner Stücke von M. Haydn, Gallus, Heinrich Schütz, Hammerschmidt, Michael Bach, Motetten und 22. und 24. Psalm (achtstimmig) von Mendelssohn, ausserdem Choräle von Bach, Eckard, Vulpius, Schröder, Prätorius u. s. w., und weltliche Chorlieder von Mendelssohn, Franz, Neithard, Schäffer u. s. w. (Die geistlichen Gesänge sind sämmtlich in der sowohl durch Inhalt als Correctheit trefflichen Sammlung „*Musica sacra* des k. Dom-Chors", Berlin, Schlesinger, in Partitur und in ausgesetzten Stimmen enthalten.)

Der in Stuttgart verstorbene Freiherr v. Wiesenhütten hat dem österreichischen Componisten und Hofmusicus Abert in Stuttgart eine beträchtliche lebenslängliche Rente vermacht.

Digitized by Google

Wien. Die Concert-Saison wurde, wenn auch nicht auf glänzende, so doch gewiss auf ganz eigenthümliche Weise eröffnet. Herr Alexander von Lasarew veranstaltete am 9. October im grossen Redoutensaale ein „Concert neuer Musik im Geiste und Charakter der Slaven". Zur Aufführung kamen: „Der Tod des Holofernes", Onverture, „Die Schöpfung der Welt", Oratorium in drei Abtheilungen, und „Das jüngste Gericht", Oratorium. Diese beiden Oratorien sind ebenfalls Instrumentalwerke, haben aber, wie die Ouverture, ein ausführliches Programm, „an das das P. T. Publicum höflichst ersucht wird, sich zur genaueren und vollständigeren Auffassung der einzelnen Momente der Musik streng zu halten." Ueber die Composition lässt sich nichts sagen, als dass sie eben nicht schlechter ist, als viele jener Ausgeburten, welche uns die „neudeutsche Schule" bescheert. Ohne Programm würde man offenbar keine Ahnung haben von dem, was der Componist auszudrücken beabsichtigte, und es könnte der Tod des Holofernes eben so gut die Schöpfung der Welt vorstellen, diese das letzte Gericht u. s. w. Es mochten sich ungefähr hundert Personen zu diesem Concerte eingefunden haben, welche in lautloser Stille ihr Schicksal ertrugen. Wahrhaft originel und dem weisen Ben Akiba zum Trotz „noch nicht da gewesen" ist folgende Anzeige, welche an der Spitze des Programms, wahrscheinlich als Schreckschuss für das natürlicher Weise wenig disponirte Orchester, gedruckt war: „Herr Alexander von Lasarow, Compositeur neuer Musik im Geiste und Charakter der Slaven, von dem Wunsche durchdrungen, seine musicalischen Compositionen, welche in Deutschland, Frankreich und Italien den ungetheilten Beifall fanden (*Journal des Débats, 9 Decembre 1854, Le Nord et Moniteur français, 2, 3 et 17 Janvier 1859*, Neue Preussische Zeitung, 27. October 1857 u. s. w), der Beurtheilung des kunstliebenden Publicums in Wien zu unterziehen, erlaubt sich zur Kenntniss zu bringen, dass in dem von ihm zur Aufführung seiner Compositionen und mit Bestreitung aller Kosten zum Zwecke der Wohlthätigkeit veranstalteten Concerte die Musikstücke im Falle des Nichtgelingens wiederholt und nur bei gelungener, präciser Aufführung die Aufschrift der Piece abgenommen werden wird."

(W. Rec.)

Bezüglich der angeblichen Verpachtung des Operntheaters in Wien versichert ein wiener Correspondent der Graser Zeitung, dass man an betreffender Stelle nichts von jener Verpachtung wissen will, daher auch die in den wiener Zeitungen gebrachte Notiz von einer pachtweisen Ueberlassung dieses Theaters der Begründung entbehren dürfte.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Bruch, M., Op. 7, Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Op. 8, Die Birken und die Erlen. Gedicht aus den Waldliedern von Pfarrius für Sopran-Solo, Chor u. Orchester. Clavier-Auszug 25 Ngr. Singstimmen 20 Ngr.
— — Op. 9, Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. 2 Thlr. 10 Ngr.
Chopin, Fr., Oeuvres pour le Piano arr. à 4 mains. Op. 46. Allegro de Concert. 1 Thlr. „ 49. Fantaisie. 1 Thlr.
Dupont, A., Op. 31, Le Staccato perpétuel. Grande Etude de Concert pour le Piano. 25 Ngr.
Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Nr. 13. Op. 23, in B-dur. 16 Ngr. „ 17. „ 39, Nr. 1 in G-dur. 16 Ngr. „ 18. „ 39, „ 2 in C-dur. 16 Ngr. „ 19. „ 39, „ 3 in B-dur. 18 Ngr.
Hauptmann, M., Op. 46, Zweistimmige Lieder ohne Begleitung. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Haydn, J., Thema und Variationen (Gott erhalte Franz den Kaiser) aus dem Quartett Op. 76 Nr. 3 für Pianoforte und Violine, übertragen von Ernst Naumann. 15 Ngr.
Jadassohn, S., Op. 21, Deux Morceaux. Capriccietto e Scherzo, pour le Piano. 25 Ngr.
Krause, A., Op. 10, Zwei Sonatinen für das Pianoforte. Nr. 1, 2. à 25 Ngr. 1 Thlr. 20 Ngr.
Krüger, W., Op. 89, Choeur des Soldats de Faust, Opéra de Ch. Gounod, transcrit pour le Piano. 15 Ngr.
Liszt, Fr., Symphonische Dichtungen. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen, vom Componisten. Tasso. Lamento e Trionfo. 1 Thlr. 15 Ngr. Les Préludes (Nach Lamartine). 1 Thlr. 12 Ngr. Orphée. 20 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 52, Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate. Daraus einzeln: Symphonie zu vier Händen. 1 Thlr. 25 Ngr. Dieselbe zu zwei Händen. 1 Thlr. 10 Ngr. Nr. 1. Arie für Tenor oder Sopran: Er zählet unsre Thränen. 10 Ngr. „ 2. Duett für 2 Soprane: Ich harrete des Herrn. 15 Ngr. „ 3. Duett für Sopran und Tenor: Drum sing' ich mit meinem Liede. 15 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy'e Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte für eine tiefere Stimme eingerichtet. Nr. 25 bis mit 45. Einzeln. 4 Thlr. 12½ Ngr.
Mozart, W. A., Das Bändchen. Scherzhaftes Terzett für Sopran, Tenor und Bass. Neue Ausgabe. Part. u. Stimmen. 15 Ngr.
— — Andante aus einem Quintett für Streich-Instrumente, für Pianoforte und Bratsche (oder Violine) übertragen von E. Naumann. 20 Ngr.
Perfall, C., Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Erstes Heft der einstimmigen Lieder.) 25 Ngr.
Reinecke, C., Op. 62, Sprüche aus den „Liedern des Mirza Schaffy" von Bodenstedt und aus dem „Schenkenbuche" von E. Geibel, als Canons für vier Männerstimmen. Partitur u. Stimmen. 25 Ngr.
Street, J., Op. 13, 1re Sonate pour Piano. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Op. 16, 2me Sonate (Sonata appassionata) pour le Piano. 1 Thlr. 25 Ngr.
Westmeyer, W., Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Das Bettelweib von N. Lenau. 10 Ngr. Engellied von Fr. Rückert. 15 Ngr. Scheiden von Fr. Rückert. 10 Ngr.
Wohlfahrt, H., Kinder-Sonaten mit genau bezeichnetem Fingersatz und Vortrag für das Pianoforte. Nr. 2. 18 Ngr.

Portrait von Julius Rietz, lithographirt von G. Schlick. Chines. Papier. 22½ Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 44. **KÖLN, 29. October 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Musicalische Früchte, gebrochen in dem heissen Sommer 1859 in der Thermenstadt Wiesbaden. Von W. W. — Aus Aachen (Beginn der Abonnements-Concerte). Von N. — Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Schiller-Fest — Mülheim a. d. Ruhr, Concert — Kassel, Dr. Louis Spohr † — Frankfurt a. M., Fräul. Francisca Veith — Potsdam, J. C Schärtlich † — Paris, Normalstimmung, Schiller-Fest — London, Earl von Westmoreland †).

Musicalische Früchte, gebrochen in dem heissen Sommer 1859 in der Thermenstadt Wiesbaden.

In der That, das war ein blüthenreicher musicalischer Sommer, ein an Früchten, sogar an Südfrüchten, reich gesegneter Herbst. Es liesse sich wohl nicht so leicht eine zweite Stadt finden, in welcher verhältnissmässig so viel Töne gerade während der schönen Jahreszeit erklingen, als in dem nassauischen Nizza. Dieser Umstand erklärt sich allerdings nur in der grossen Bestimmung, welche dieser paradiesische Garten, dieses Eden, dieses Eldorado als Zufluchtstätte so vieler Müden, Gesunden und Kranken, Zerstreuung wie Aufregung Suchenden auf unserem Planeten hat.

Die nie rastende Oper beschenkte uns mit Flotow's „Alessandro Stradella" mit Herrn Prelinger als Alessandro, Herrn Abich als Bassi, Fräul. Barth als Leonore, Herrn Simon und Herrn Auerbach als Malvoglio und Barbarino. Als neu für hier war „Des Teufels Antheil" von Auber mit Fräul. Frassini als Carlo Broschi und Herrn Schneider, dem bekannten gediegenen Oratoriensänger, als Rafael, Fräul. Herbold als Casilda, Herrn Abiger als Ferdinand VI. und Frau Hagen als Maria Theresia. Die Musik ist als Auber'sche bekannt. Die Oper war gut einstudirt. Dann hatten wir Halévy's „Jüdin" mit Herrn Auerbach als Eleazar, Fräul. Lehmann als Recha, Fräul. Tipka als Prinzessin, Herrn Lipp als Cardinal und Herrn Prelinger als Herzog Leopold. Die gute Besetzung dieser Oper, in welcher die Genannten recht an ihrem Platze sind, stellt die wirksame Aufführung derselben niemals in Frage. Für Herrn Auerbach ist die Rolle um so geeigneter, als sein feuriges Spiel eine nicht unwesentliche Unterstützung seines Gesanges ist. Der „Liebestrank" von Donizetti mit Fräul. Frassini als Adina, Herrn Prelinger als Nemorino, Herrn Simon als Belcore und Herrn Abiger als Dulcamara entzückt das Publicum durch seine Komik nicht minder, als durch die Leistungen des Fräul. Frassini, welche für jede Oper ein Magnet ist. Fräul. Frassini erfreut in dieser Oper das Publicum mit einer kleinen Beilage, dem bekannten Walzer von Luigi Venzano, mit dem sie Herzen, Füsschen und Hände in Bewegung setzt. An demselben Abend sah ich ein komisches Ballet, „Das schlecht bewachte Mädchen", von dem Balletmeister Opfermann in Scene gesetzt. Es ist recht unterhaltend und erreicht aufs vollständigste seinen Zweck. Herr Opfermann jun., Fräul. Rosa Opfermann und Herr Opfermann (Vater) excelliren darin und haben recht artige Gelegenheit, ihr Talent zu bekunden. Immerhin bleibt es sehr zu bedauern, dass die eben genannte Familie mit dem 1. October die hiesige Bühne verlassen hat. Sie ist am Stadttheater zu Frankfurt auf ein Jahr engagirt worden. Herr Opfermann jun. ist ein ganz bedeutender Tänzer, und ihm vollkommen ebenbürtig ist seine Schwester, Fräul. Rosa Opfermann.

Der Barbier von Sevilla ist wieder eine willkommene Arena für Fräul. Frassini, die als Gesang-Einlagen einmal eine Arie von Donizetti, ein Schweizerlied von Nina Eschborn und den Ricci'schen Walzer brachte. Auch Norma passirte wieder die Bühne, in welcher Herr Franosch als Orovist neu war. Herr Franosch war noch zu wenig beschäftigt, als dass ich ein Urtheil über seine Leistungen wagte; indess könnte man vorläufig sagen, dass seine Stimme eine gewisse Härte und Schärfe besitzt, welche noch einer grösseren Ausgleichung Platz machen muss. Ausser der saftigen Südfrucht „Rigoletto", von der das Publicum mehrere Male ass und sich daran gesättigt zu haben scheint, brachen wir noch eine andere, fast giftige, Betäubung und Erbrechen erregende; wir meinen die jungfräuliche Oper „Violetta" (*La Traviata*), in welcher die Musik so keusch ist, als das pikante Sujet. Verdi ist bekanntlich der Erzenger dieser entarteten, ausschweifenden, fesselosen, ja, wollüstigen Musik, die eine Herabwürdigung aller Kunst ist und ein Faustschlag ins Gesicht aller Aesthetik, ja, jedes

Digitized by Google

natürlichen Gefühls. Das hier stabile Publicum hat bereits über diese beiden Opern zu Gericht gesessen und sie mit Recht „Bord..opern" benannt. Es wäre nicht ungerechtfertigt, wenn sich an einem schönen Abende bei Vorführung einer dieser sauberen Schwestern im Musentempel eine deutsche Volks-Justiz ins Mittel legte, diese Musik aus Stadt und Land zu verjagen. Wir unsererseits bedauern sehr, dass Fräul. Frassini ihre herrlichen Mittel zu solcher Musik verwendet. Fräul. Frassini strebt sichtbar nach dem Lobe, dass sie in jeder Musikgattung singen könne; sie leistet auch fast gleich Grosses in der komischen wie in der grossen Oper; aber warum muss sie denn die Hand nach einer solchen Partitur ausstrecken, sie, ein deutsches Mädchen *)? Ungleich grösseres Lob verdient sie, wenn sie ihr Repertoire mit Rollen wie die der Elsa im Lohengrin erweitert.

La Traviata ist noch durch eine Kranken- und Sterbe-Scene (im letzten Acte natürlich) bemerkenswerth, die anzusehen und anzuhören etwas so Widerliches und Peinliches ist, wie wir noch nie empfanden. Wir haben Fräul. Frassini als Leonore im Troubadour nicht gehört, da wir vom vorigen Jahre her noch genug an dieser Oper hatten. — Im Lohengrin gab auch Fräul. Tipka die Elsa, und ihre Auffassung und Ausführung dieser Partie verdient grosses Lob.

Wenn wir noch länger von der Oper reden, so ist es nur noch um eines in der Theaterwelt populären Namens willen: Karl Formes.

Karl Formes steht als Sänger und Darsteller auf jener Stufe, wohin Genialität einen Künstler stellt; er ist ein geborener Künstler, wesshalb ihn die ausserordentlichsten, allgemeinsten Erfolge begleiten werden, wie der Schatten seinen Körper. Auch er bekundet jene Vielseitigkeit, die der Frassini eigen ist; Formes ist von gleich grosser Wirkung in der *Opera buffa*, wie in der *Opera seria*. Er war von der herzoglichen Intendanz für fünf Gastrollen engagirt, zu welchen indess noch eine letzte Gastdarstellung (13. September) und noch eine Gastdarstellung „auf vielseitiges Verlangen" (18. September) kam.

Sein erstes Auftreten war im „Robert" mit Fräul. Frassini als Isabella, Herrn Auerbach als Robert, Fräul. Lehmann (Alice), Herrn Peretti (Raimbaud). (Erhöhte Eintrittspreise fanden beim jedesmaligen Auftreten von Formes, wie von der Frassini Statt; kein Abonnement während der Saison.) — Die zweite Gastdarstellung war Figaro in der gleichnamigen Oper, mit Fräul. Frassini als Susanne; die dritte Rolle war Marcel; die vierte eine Wiederholung des Figaro; die fünfte Rolle nochmals Marcel, mit Fräul. Frassini als Valentine, Herrn Auerbach als Raoul, Fräul. Tipka (Margarethe), Herrn Abiger (Gouverneur des Louvre, Graf von St. Bris), Herrn Simon (Graf von N vers). Die letzte Gastdarstellung war sein Leporello, mit Fräul. Frassini als Donna Anna, Herrn Simon als Don Juan, Herrn Franosch (Gouverneur), Fräul. Tipka (Donna Elvira), Herrn Schneider (Don Ottavio), Fräul. Barth (Zerline), welche Oper wenige Tage nachher auf vielseitiges Verlangen wiederholt werden musste. Herr Formes sang also sieben Mal, und zwar jedes Mal mit seiner rheinländischen Schwester, Fräul. Frassini. Das Haus war jedes Mal zum Erdrücken voll, der Beifall ein eben so erdrückender für beide Künstler, dessen sie sich wohl noch in ihren ältesten Tagen erinnern dürften.

Herr Formes, welcher sich hier am Fusse des Neroberges, der alljährlich ein köstliches „Nass" liefert, häuslich, ja, gründlich niedergelassen hat, beabsichtigt einem *on dit* zufolge eine zweite Reise nach dem fernen Westen.

Den Schlussstein der Gastdarstellungen des Fräul. Frassini, welche vom 3. Juli bis zum 9. October 29 Mal aufgetreten ist, legte ihre Elsa von Brabant im Lohengrin. Es ist diese Vielseitigkeit der verehrten Künstlerin wirklich erstaunenswerth; auch hier genügte sie nicht allein allen Anforderungen, die der Componist und Dichter an die Sängerin und Darstellerin der Elsa macht, viel mehr noch, als das: sie verlieh dieser Gestaltung so viel Innerlichkeit, Reinheit und Erhabenheit, dass Wagner sagen würde, so habe Elsa seiner Seele vorgeschwebt. Um der Abschiedsrolle des Fräul. Frassini vielleicht noch mehr Charaktereinheit und Glanz zu verleihen, hatte man eigens Herrn Schnorr vom grossherzoglichen Hoftheater in Karlsruhe eingeladen, um die Rolle des Lohengrin zu übernehmen. Das ist ein Tenor, wie man ihn sich wünschen kann: natürliche Kraft und Gleichheit einer Stimme, die ohne die leiseste Anstrengung, ohne Laufen und Jagen über die Bühne, ohne alles Arm- und Kopfwerfen einen Ton hören lässt, der neben seiner räumlichen Kraft alles Harte, Gepresste und Gedrückte ausschliesst. Der ganze Umfang der schönen Stimme scheint Ein Register zu sein. Jeder Ton des Herrn Schnorr ist ein Brustton. Sein Spiel war edel und wahr, meist jedem Haschen nach Effect fremd. Dabei ist Herr Schnorr eine grosse, imponirende Gestalt; er soll erst 24 Sommer zählen, wie ein hiesiges Blatt sagt, und in Dresden mit 4000 Thlr. engagirt sein. Sein Costume konnte uns im zweiten Acte nicht zusagen; es erinnert fast zu sehr an den Meyerbeer'schen Propheten. Er sah zu sehr aus wie eine Art Oberpriester, wie ein Fürst, der zugleich ein hohes geistliches Amt verwaltet. Allerdings wird Herr Schnorr dieses Costume durch Wagner's Idee von dem heiligen Gral und dessen zu solchen zarten Missionen verwandten Rittern zu rechtfertigen wissen.

*) Hat sie denn das Repertoire bei dem Hoftheater in Wiesbaden zu bestimmen? Die Redaction

Digitized by Google

Ausser der bekannten Besetzung muss ich noch von Herrn Abiger reden (Heerrufer des Königs), welcher eine kräftige Bassstimme besitzt, dabei eine reine, feste Intonation. Einen besseren Heerrufer hatte Nassau noch niemals.

Wenige Tage vorher hatte zum Vortheil des Fräul. Frassini eine in Bezug auf Mannigfaltigkeit ausserordentliche Vorstellung Statt gefunden; auch hier bot jede Leistung der Künstlerin Vorzügliches. Verwelkten die Blumen nicht, welche der genialen Künstlerin während des Sommers, vorzüglich aber an diesem und den letzten Abenden ihres Auftretens, gespendet wurden — Fräul. Frassini dürfte sich ein eigenes Blumenhaus oder so eine kleine Blumengärtnerei anlegen, um sie mit Erinnerungen der Liebe an ein durch sie entzücktes Publicum mit Musse betrachten zu können. Das dankbare Publicum verliess in einem Rausche des Enthusiasmus das Haus. Wir müssen auch mit Freude bekennen, dass sämmtliche Leistungen des Fräul. Frassini mübertrefflich waren, trotzdem, dass man versichert, die Künstlerin sei an jenem Abende leidend gewesen.

Zu Anfang Octobers kehrte die Theater-Maschine wieder in ihr gewohntes Geleise zurück, um den Winter-Cursus zu durchlaufen.

Eine übersichtliche Musterung der Concerte mag meinen diesmaligen Quartalbericht abschliessen.

Die grösseren Bäder spielen in der Geschichte der Gegenwart eine Rolle; sie concentriren während der so genannten Saison ein artiges und nach vielen Seiten hin höchst interessantes, zu Studien anregendes und über Studien Aufschluss gebendes Stückchen Menschenleben, ein Stückchen Welt im engeren, dafür aber auch desto übersichtlicheren Rahmen. Die da Heilung und Gesundheit Suchenden und ernstlich Erstrebenden bilden ein gar kleines Häuflein, und alljährlich desertiren von ihnen viele in das bei Weitem grössere bunte Lager. Vergnügen, Zerstreuung, Aufregung und Erregung, das ist die Parole der Mehrzahl der Bade- oder richtiger der Spielgäste.

Da nun Sing- und andere Vögel, Lockvögel u. s. w. nicht ausreichend sein würden, den Hain der Wonne und Lust zu bevölkern, so verabsäumt es die Leitung der Festlichkeiten nicht, Künstler und Künstlerinnen herbei zu ziehen, um Gold und Lorbern, wenigstens aber Blumen in ihren Schooss zu schütten, den theilweise wieder zu leeren ihnen von Mittags 11 bis Abends 11 Uhr frei gegeben ist. Also: Herbei, herbei!

„Entzückung dringt durch alle Sinne,
Gewahr' ich diesen Dämmerschein:
Dies ist das Zauberreich der Minne,
In den Cursaal drangen wir jetzt ein!“ (Tannhäuser.)

Da hatten wir von Mitte August an, nachdem schon ein ganzes halbes Dutzend oder mehr Concerte Statt gefunden hatte, ein „grosses Concert“, gegeben von dem auf dem Programm sich berühmt nennenden eilfjährigen Pianisten und Componisten (?) Henri Ketten, unter Mitwirkung von Mad. Cambardi, Sängerin der italiänischen Operawirthschaft zu Paris, und Herrn Seligmann, des Violoncellisten. Herr Seligmann spielte ein *Morceau de Concert sur la Juive* und ein *Rondo du Concerto de Violoncelle, dédié au Roi de Hollande,* und „violoncellte“ auch noch „Die schönsten Augen“ als *Nocturne sur la Mélodie de Stigelli.* Der eilfjährige Pianist-Componist spielte ein von ihm componirtes *Nocturne,* Thalberg's *Grande Fantaisie sur la Sonnambule* und mit Orchester-Begleitung Mendelssohn's *Capriccio,* Op. 22. Die Leistungen des talentvollen Knaben sind ausserordentlich; allein wenn der eigene Vater sein Kind öffentlich auf Placaten und Programmen berühmt und es einen Componisten, dazu noch einen „berühmten“, nennt, so verdient das Kind Bedauern und — einen Vormund.

Dann gab Herr Haas, königlich hannover'scher Hofsänger, unter Mitwirkung von Fräul. Lehmann, Fräul. Octavie Caussemille und Herrn Vivier aus Paris, ein Concert. Die gutmüthige und niemals mit Dank oder Blumenspenden noch Hervorruf belohnte Militärmusik eröffnet gewöhnlich den Concert-Reigen, der in zwei Hälften zerfällt. Dass diese Hälften immer ehelich oder auch nur ehrlich einander angetraut wären, kann man nicht sagen. Herr Haas gefällt sich bekanntlich in sentimentalen, auf das empfängliche Frauenherz wirkenden Liedern, besitzt aber noch immer einen schönen Bariton. Fräul. Caussemille clavierte *La Sonnambula* von Leybach, *Le berceau des fleurs,* von ihr selber comprimirt und compromittirt, und ein *Souvenir d'Othello* von Goria. Herr Vivier machte in einem *Morceau pour Cor* seine bekannten Kunststücke; er gab mit seinem Horn, oder besser gesagt: durch sein Horn, zuweilen drei und vier Töne zugleich von sich; aber mit diesen bornigen Harmonieen oder gehörnten Phantasieen setzt man einem guten deutschen Hornisten so leicht kein Horn.

Später kam Herr Ferdinand Ludwig, Pianist, mit Fräul. Ottilie Schmitz, von vielen Hoftheatern entfernt wohnend, Herr H. Wieniawski und Herr Jakob Franco-Mendes. Herr Ludwig spielte Chopin's Polonaise in *D-moll* und von sich selber slawische Träume und ein Schweizerlied, eine Erinnerung von Joachim Raff. Herr Mendes-Franco phantasirte und melodirte; Fräul. Schmitz weinte eine Arie aus der „Schöpfung“, für die — und die für — sie nicht geschaffen scheint, ein Lied von ihrem Herrn Vater und 's Sträusli von irgend einem Haas. Herr Wieniawski, nun ja, das ist ein Geiger *par excellence!* er phantasirte über Othello-Motive von Ernst und über *Airs russes,* dass es eine Lust war.

[*]

Digitized by Google

Darauf gab oder schenkte Herr Maximilian Wolff, Solo-Violinist von Frankfurt am Main, ein Concert. Fräul. Barth sang das „Veilchen" von Mozart, die „Post" von Schubert und mit Herrn Schneider einen Zweigesang von Rossini. Herr Wolff spielte das Mendelssohn'sche Violin-Concert wahrhaft meisterhaft, und mit Herrn Lux aus Mainz eine Sonate für Piano und Violine im edelsten, schönsten Vortrage. Herr Wolff ist ein höchst sauberer Geiger, rein und gross wie die Unschuld. Sein Genius möge ihn nie verlassen!

Etwas später gab ein Zitherspieler, Herr Miller, ein Glied vom hiesigen Opernkörper, ein Concert. Darin spielte Herr Pallat (der ständige Begleiter sämmtlicher Concerte) *La danse des fées* von Willmers; Fräul. Frassini sang eine Arie aus dem Elias, Herr Schneider zwei Lieder, Herr Karl Formes einen Meyerbeer'schen „Mönch" und mit Fräul. Frassini und Herrn Schneider ein Terzett aus Lucrezia.

Herr Miller — er musste doch auch etwas thun — zitherte drei Piecen, und Fräul. Schönchen zitherte ebenfalls mit Herrn Miller gemeinschaftlich einen Ländler. Das war erzitternd schön!

Eine Woche später gab's wieder ein grosses, ganz grosses Concert zum Besten des hiesigen Verschönerungs-Vereins. Herr Hof-Concertmeister Dr. Barth von hier hatte die Mühe auf sich geladen, das Concert zu arrangiren; sein Name prangte an der Spitze eines mehr als mannshohen Anschlagszettels [das eingesandte Exemplar misst vier Ellen]. Nach ihm las man nebenher die unbedeutenderen Namen: Fräul. Frassini, Herr Karl Formes, Herr Alfred Piatti aus London und Herr G. Nacciarone aus Neapel. Fräul. Frassini sang eine Arie aus Torquato Tasso von Donizetti und einen Walzer von Balfe; Herr Piatti säuselte über *La Sonnambula* auf dem Violoncell und souvenirte sich, Linda di Chamouni gehört zu haben; Herr Formes läutete die Glocken von Hölzl und sang die Arie aus dem Barbier; Herr Nacciarone aber erging sich in Liszt'schen Erinnerungen an Norma und phantasirte, sich nach Naples träumend, in Erinnerungen an seine glückliche Heimat. Grosse Bravour! Auch er ein Helden-Tastenschläger. Ein Secretär begleitet ihn auf seinen ruhmbekränzten Pfaden durch die Auen der deutschen Barbaren.

In einem anderen Concerte zeigte sich Herr Heinrich Schönchen aus München als einen gediegenen, vorzüglichen Clavierspieler, ohne ein Helden-Tastenschläger zu sein.

Am 7. October wurde der Schlussstein der Concert-Saison gelegt mit einem Concerte, in welchem ausser den bekannten Namen: Fräul. Frassini u. s. w., auch ein Violinspieler Taborowsky, ein Russe, auftrat. Fräul. Frassini, Herr Schneider und Herr Simon sangen ein Terzett aus den Lombarden von Verdi; Fräul. Frassini noch eine Polacca aus dito; Herr Schneider mit schönem Tone und gutem Vortrage Beethoven's Adelaide. Er vergriff jedoch beide Tempi; denn er sang beide Sätze zu langsam. Der letzte Satz entbehrte desshalb eines gewissen Schwunges. Herr Taborowsky, welcher das Conservatoire zu Brüssel absolvirt hat, dort unter Damcke Composition studirte, so wie bei Léonard im Violinspiel sich ausbildete, ist im Besitze einer sehr grossen Technik und zeigt viel geistige Auffassung in seinem Vortrage. Wir möchten sagen, er überstürze sich oft selber durch ein zu fesselloses Feuer. Er spielte das Adagio und das erste Allegro des ersten Concertes von Vieuxtemps mit Kundgebung bezeichneter Eigenschaften. Man kann sein Spiel im engeren Sinne des Wortes die belgische Schule nennen, welche wir jedoch der Spohr'schen oder deutschen Schule unterordnen. Herr Taborowsky spielte das Vieuxtemps'sche Concert mit grossem Applaus, so wie auch die *G-dur*-Romanze von Beethoven und eine kleine Composition von ihm: *Les Clochettes.* Es wurde ihm nach jeder Nummer die Ehre und Auszeichnung des Hervorrufs zu Theil. Herr Taborowsky beabsichtigt, sein Vaterland mit der Violine zu durchmessen; der Erfolg dürfte ihm gewiss sein. Wir hatten Gelegenheit, eine Menge kleinerer und grösserer Compositionen des Herrn Taborowsky durchzusehen, welche alle von grossem Talente zeugen. Herr Capellmeister Hagen begleitete sämmtliche Nummern am Piano.

Ich kann nicht unterlassen, am Schlusse meines Berichts Ihnen zu erzählen, dass in Homburg ebenfalls ein reges Musikleben herrscht. Geben Sie nur Acht! In einem Garten-Concerte hörte ich Nummern aus dem Propheten, der Martha, dem Liebesmahl der Apostel von R. Wagner und zum Schluss eine Polka. Das Orchester, welches ein Streich-Orchester ist, steht unter der zweihäuptigen Direction der Herren Garbe und Koch. Allein Homburg hat auch eine deutsche Bühne! O, hier fehlen mir Worte und Pinsel, um Ihnen eine Skizze davon zu geben! Auf einem Hofe steht ein scheunenartiger Bau, an dessen Giebel eine Lyra prangt, ziemlich grob geschnitzt, aber jedenfalls frisch und neu, wesshalb sie bedeutend gegen die Umgebung absticht. Aber nun der Zuschauerraum — die Bühne! Auf nackter Mutter Erde stehen Bänke, vor dem Orchester, das durch einen Flügel repräsentirt wird, Stühle. Dem Ganzen gibt Eine Hängelampe, über dem Flügel angebracht, eine glänzende Erleuchtung. Neben dem wurmstichigen Souffleurkasten stehen an jeder Seite drei Beleuchtungs-Apparate, die beschrieben zu werden verdienen. Vielleicht nehmen einige Bühnen-Directoren Beispiel daran. Also die erwähnten Apparate bestehen aus einer einen Fuss hohen Blechplatte, die auf einem kleinen, ungehobelten,

Digitized by Google

rohen Holzklötzchen befestigt ist, welches besagte Holzklötzchen eben gross und schwer genug ist, um an jeder Seite der Platte ein Talglicht aufzunehmen, eines für die weitere Erhellung des Zuschauerraumes, eines für die Beleuchtung der Bühne; beregtes Talglicht wird sehr praktisch in einen eisernen Stift gesteckt, der in das Holzklötzchen eingetrieben ist. Alles Weitere ist im schönsten Einklange mit diesen Einrichtungen. Ich schritt ernsten Geistes über diese Bühne, auf der ich mich ein Riese dünkte, nahm auf einem schwachbeinigen Stuhle Platz, warf einen Blick in die Coulissen: da stand ein Kreuz, dort hing ein Säbel, da lag ein musterhaft eingedrückter Hut und dergleichen kostbare Utensilien zur würdigen Vorführung des deutschen Schauspiels in Homburg vor der Höhe! Es war am 1. September 1859, als Herr von Duval, der Director der Gesellschaft, sein Benefiz hatte. Es sollten die Reise-Abenteuer des von Münchhausen gegeben werden, und am Fusse des Zettels fand ich erröthend folgende Worte: „Sehr geehrte Kunstfreunde! Während dieser Saison waren die Geschäfte von der Art, dass ich ein bedeutendes Deficit erlitt; bitte daher, in dieser Vorstellung mich mit Ihrem zahlreichen freundlichen Besuche zu beehren, wobei ich Ihnen die Versicherung geben kann, dass durch diese Posse, welche aller Orten mit dem besten Erfolg aufgenommen wurde, ein gewiss heiterer Abend geboten wird. Mich Ihrer Huld und Gewogenheit empfehlend, zeichne ich mich in Hochachtung Ihr ergebenster A. v. Duval, Director."

Und am 7. Juli folgendes Stil-Pröbchen desselben deutschen Theater-Directors: „Möge ein hochgeschätztes und geehrtes Publicum manches zu wünschen übrig, durch meine Gesellschaft, welche——, und durch welche —— ich die schönste Abwechslung zu bieten im Stande bin, vergessen und mir zu der schönen Hoffnung Raum lassen, dass sich der Besuch von Tag zu Tag steigern wird." — Ich höre, das Publicum habe ihm bis zu Ende „Raum genug" gelassen.

Solche Wunderdinge kommen Ihnen wohl unerwartet vor aus den berühmten Taunusbädern? Ich sagte Ihnen ja, sie concentriren ein merkwürdiges Stückchen Menschenleben. Aber die Kugel rollt auf der Roulette fort und fort, Russen und Franzosen lachen über uns und machen „unter des deutschen Bundes schützenden Privilegien" ihr Spiel. Was wollen Sie mehr? *Rien ne va plus!*

Wiesbaden, im October 1859.

W. W.

Aus Aachen.

Unsere Abonnements-Concerte haben unter sehr glücklichen Auspicien begonnen; niemals ist die Zahl der Abonnenten so gross gewesen, wie in diesem Jahre. Die vier Riesen, welche seit langen Jahren das Gewölbe unseres Cursaales auf ihren Schultern tragen, machten grosse Augen, als sie bei dem Concerte am 21. October die zahlreiche Zuhörerschaft laut nach einem grösseren Saale verlangen hörten, der mit dem hiesigen Sinne für Musik in richtigerem Verhältnisse stände. In ihren Mienen war zu lesen: „So lange haben wir diesen Versammlungsort aller Nationen gehütet, die zur Zeit der Roulette seligen Andenkens euch ihr schönes Geld hieher brachten, und jetzt sollen wir nicht mehr genügen! Wir haben es uns so angelegen sein lassen, eure Ohren zu entzücken, euren Gaumen zu kitzeln und euren Geschmack zu läutern, eure Füsse in Bewegung zu setzen — ja, meine Damen, einer grossen Anzahl von Ihnen die theuren Hälften zu verschaffen, in deren Besitze Sie ohne Zweifel unendlich glücklich sind: und Sie, gerade Sie lehnen Sich am meisten gegen uns auf und verlangen für die furchtbare Peripherie Ihrer Reif-, Haar- und Stahlröcke zehn Quadratfuss Raum mehr, als Ihnen von Rechts wegen zukommt und wir Ihnen bieten können! O schwarzer Undank!"

Trotz alledem haben die Aachener doch nicht Unrecht; das Concert am Donnerstag hat gezeigt, dass der Saal zu klein ist; viele Abonnenten haben in den anstossenden Zimmern ein Unterkommen suchen müssen.

Freilich hat an diesem Abende wohl Frau Clara Schumann eben so sehr eine besondere Anziehungskraft geübt, als auch dem Concerte selbst einen besonderen Glanz verliehen. Alles strömte herbei, um die grosse Künstlerin als Dolmetscherin von Mozart's Genie in dessen *D-moll*-Concert zu hören, wozu sie sich glänzende Cadenzen componirt hatte, von denen besonders die in den letzten Satz eingelegte in Bezug auf Stil bemerkenswerth war. Sie hat uns gezeigt, dass sie den reinsten Grad der Virtuosität repräsentirt. Der Beifall war der Künstlerin würdig, eben so nach Chopin's Impromptu in *Cis-moll* und nach dem Schlummerlied von R. Schumann. Vorzüglich enthusiasmirte sie jedoch das Publicum durch die Gavotte von Bach, die sie auf stürmisches Verlangen der Zuhörer wiederholte.

Unser Orchester hat unter der geschickten Leitung des Herrn Wüllner sich neue Lorbern errungen; die Ausführung der Sinfonie Nr. I. in *C-dur* von R. Schumann und der Leonoren-Ouverture Nr. 2 von Beethoven war vortrefflich; man kann sagen, sie liess nichts zu wünschen übrig. Diese ausgezeichneten Leistungen stellten die Aufführung des 115. Psalmes von Mendelssohn

Digitized by Google

etwas in Schatten, welche, ohne dass eigentlich Rügenswerthes aufgefallen wäre, doch den Schwung und den Aplomb vermissen liess, an welche uns der Chor sonst gewöhnt hat. N.

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 25. October 1859.

Programm. I. Theil. 1. Ouverture zu Euryanthe von C. M. von Weber. 2. *Ave verum corpus* von W. A. Mozart. 3. Concert für Pianoforte in *G-dur* von L. van Beethoven (Frau Clara Schumann). 4. „Höre, Israel!" Sopran-Arie von F. Mendelssohn (Fräul. Charlotte Beste). 5. Scherzo in *H-moll* von Chopin, Gavotte von J. S. Bach für Pianoforte. — II. Theil. Lobgesang. Sinfonie-Cantate von F. Mendelssohn.

Die Gesellschafts-Concerte haben wieder begonnen. Der grosse Saal des Gürzenich hat sich durch reiche Vergoldung und malerische Färbung an den Säulen und Spitzbogen und an der Decke verschönert; auch die Zurückschiebung der Tonbühne ist als eine Verbesserung anzusehen, da sie die Akustik nicht zu beeinträchtigen scheint und die Architektur des Saales noch besser dadurch hervortritt.

Die Gesammtkräfte der ausführenden Künstler und Dilettanten bestehen wie früher im Chor aus der Verbindung sämmtlicher Gesangvereine mit Hinzuziehung einzelner stimmbegabter und musicalisch gebildeter Sängerinnen und Sänger, auch wenn sie nicht Mitglieder irgend eines Vereins sind, so dass der Chor der Concert-Gesellschaft ein für sich bestehender ist, der an 250–300 Mitwirkende zählt. Bei der Instrumental-Partie bildet das städtische Orchester das Fundament; es wird durch hiesige Künstler und Dilettanten und zum Theil auch durch auswärtige verstärkt und repräsentirt einen stattlichen Körper von 24–30 Violinen, unter Anführung der beiden Concertmeister Herren Grunewald und von Königslöw, und verhältnissmässiger Besetzung der übrigen Instrumente.

Beide Tonkörper, der Chor und das Orchester, haben uns gleich im ersten Concerte die erfreuliche Ueberzeugung gegeben, dass sie trotz der Sommer-Pause keineswegs zurückgegangen, sondern im Gegentheil vorangeschritten sind — Resultat der eifrigen Theilnahme an den Uebungen der Akademie und des städtischen Gesang-Vereins unter Leitung des Herrn Musik-Directors Weber und des Herrn Breunung, und im Orchester der gründlichen musicalischen Bildung und der zum Theil ausgezeichneten technischen Leistungsfähigkeit der Mitglieder, der neu eingerichteten zweimaligen Proben in der Woche, die durch den Mangel eines Operntheaters ermöglicht worden sind, und der trefflichen Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn F. Hiller.

Weber's Euryanthe-Ouverture wurde sehr gut ausgeführt, sowohl mit Kraft und Schwung, als mit Zartheit und sanftem Ausdruck da, wo sie hin gehören. In Mozart's *Ave verum* zeigte der Chor den schönen, vollrunden Gesammtton, der ihm eigenthümlich und in der That von bezaubernder Wirkung ist.

Frau Clara Schumann spielte das *G-dur*-Concert von Beethoven und dann im zweiten Theile die oben genannten kleineren Stücke, denen sie, durch den Hervorruf nach der Gavotte bewogen, noch ein Stück aus Chopin's nachgelassenen Compositionen hinzufügte. Ueber das hohe Talent der genialen Frau, so wie über ihre eminente technische Fertigkeit, den wundervollen Anschlag, die zarte Schattirung des Vortrags u. s. w. herrscht in der Kunstwelt nur Eine Stimme, und auch die gegenwärtigen Leistungen der Künstlerin berechtigen vollkommen zu dem Lobe, von welchem diese Stimme wiederhallt. Anders verhält es sich mit der Auffassungs- und Vortragsweise im Ganzen, welche Frau Schumann den classischen Compositionen, namentlich den Beethoven'schen, angedeihen lässt; über diese sind die Stimmen sehr getheilt. Je höher Clara Schumann steht, je gefeierter ihr Name und ihr Beispiel ist, desto strenger müssen an ihre Leistungen die Forderungen einer Kritik gelegt werden, die über den Künstler nicht das Kunstwerk, über die Virtuosität nicht die Composition vergisst. Wir haben schon öfter uns gegen die Uebereilung der Tempi in classischen Compositionen durch die neueren Virtuosen erklärt, glaubten jedoch, als wir zuletzt vor einigen Jahren Frau Schumann hörten — in einem in jeder Hinsicht vortrefflichen Vortrage des *G-moll*-Concertes von Mendelssohn —, dass diese Künstlerin von der fieberhaften Aufregung, durch welche sie sich zuweilen hinreissen liess, zurück gekommen wäre. Indess vernahmen wir späterhin von mehreren Seiten, namentlich aus Wien, neuerlich auch wieder aus London, Entgegengesetztes. Mit Bedauern haben wir in dem Concert am 25. d. Mts. die Erfahrung gemacht, dass die Stimmen aus Wien und London Recht haben: wir gestehen, dass wir die classische Ruhe, die wir für die Hauptbedingung des künstlerisch vollendeten Vortrags halten müssen, nicht blos bei dem Beethoven'schen Concerte, sondern selbst auch bei den Musikstücken von Chopin und Bach vermisst haben. Der erste Theil des Chopin'schen Scherzo wurde durch eine fabelhafte Rapidität unfassbar selbst für Musiker, wenn sie die Composition nicht genau kannten, geschweige denn für das Publicum. Es ist, besonders in einem grossen Saale (namentlich im Gürzenich, wo überhaupt schon das Pianoforte mit den ungeheuren Raum-Verhältnissen zu kämpfen hat), nicht anders möglich, als dass bei einem so rasend schnellen Tempo die Deutlichkeit des Spiels leidet. Bei der Gavotte liess die reizende Ausführung über das Tempo hinwegsehen, dessen Bewegung doch auch noch Maass hatte. Der erste Satz des *G-dur*-Concertes verlor aber durch das zu schnelle Tempo einen Haupttheil seines bezaubernden Reizes, und wir müssen die Auffassung desselben geradezu für verfehlt erklären. Wenn es so fortgeht mit dem Vergreifen der Tempi bei Beethoven, wie die Mehrzahl der heutigen Clavierspieler, auch der Sinfonie-Dirigenten, es angefangen hat, so werden wir bald eben so bedauern müssen, dass Niemand mehr Beethoven in seinem Geiste reproduciren kann, wie wir bereits längst bedauern, dass Keiner mehr so schreiben kann, wie er. Der fragliche Satz ist *Allegro moderato* bezeichnet, und sein Viervierteltact enthält in den meisten Passagen Sechszehntel-Triolen und Sextolen, die sogar oft in Zweiunddreissigstel übergehen — also äussere Wahrzeichen genug für das richtige Tempo, abgesehen von dem inneren Charakter, der nirgends zu Hast und Aufregung berechtigt, im Gegentheil in einer, ich möchte sagen: seligen Ruhe des künstlerischen Ebenmasses sein eigenthümlich schönes Genüge hat. Der Vortrag der ersten fünf Tacte, in welchen das Pianoforte allein das Haupt-

Digitized by Google

motiv erklingen lässt, ist entscheidend für die Auffassung des ganzen Satzes. Beethoven schreibt darunter *piano* und *dolce*; es liegt darin ein „süsses" Gefühl der Befriedigung, in welchem die sehnsüchtige Wehmuth nachklingt, die noch nicht wagt, sich dem Glücke ganz hinzugeben. Wer kann das, zumal nach dem geisterhaften Eintritt des *H-dur* im Orchester *pianissimo*, der vor jedem Uebermuth warnt, verkennen? Wer hört nicht in den letzten Taeten des Tutti, wiederum *dolce* bezeichnet, in derselben Figur und Betonung die Rückkehr zu den süssen Tönen des Trostes und der innig freudigen Zuversicht, welche die unmittelbar vorhergehenden Taete (die herabsteigenden Sechszehntel-Läufe nach *d* und der schroffe Absprung auf *es*) uns beinahe verkümmert hätten? Und nun denke man sich jenes, wenn es mit dem richtigen Ausdruck wiedergegeben wird, himmlische Motiv durch ein frivoles Tempo zu einer ganz gewöhnlichen Fanfare gemacht! Nein, für solche Missgriffe, welche den Charakter einer ganzen Tondichtung umstossen, ist die so genannte Berechtigung der individuellen Auffassung ein elender Behelf, eine Versündigung an dem Geiste, der aus der Composition vor unserer Phantasie erstehen und von Anfang bis Ende darüber schweben soll. Wir behalten uns vor, an anderer Stelle unsere Ansicht über den Vortrag der Beethoven'schen Concerte in *G-dur* und in *Es-dur* ausführlicher zu entwickeln und, wenigstens so viel an uns liegt, dem Untergange dieser reichen Goldwerke unter dem Raubbau der modernen Virtuosen zu steuern.

Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang" wurde mit grosser Präcision und mit Schwung ausgeführt. Die Solo-Partieen, gesungen von Fräul. Charlotte Beste aus Bremen (1. Sopran), Fräul. Saardt und Herrn A. Pütz, waren genügend besetzt, besonders erfreulich wirkte der angenehme Tenor des letzteren. Fräul. Beste, so viel wir wissen, ebenfalls eine Dilettantin, ist im Besitze trefflicher Mittel; ihre volle, reine und egale Sopranstimme ist eine schöne Begabung, die bei fortgesetzter sorgfältiger Cultur reiche Frucht tragen wird, zumal wenn die Tonbildung dermaassen fortgeschritten sein wird, dass sie im Stande ist, den Klang je nach den verschiedenen Empfindungen zu nuanciren und die Aussprache der Worte nicht darunter leiden zu lassen. In dem Vortrage der Arie aus Elias: „Höre, Israel", hatte die junge Dame besonders im Allegro recht gute Momente.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das Schiller-Fest wird hier vom 9.—11. November auf folgende Weise begangen werden: Am 9. im Theater unter Leitung des Herrn Directors L'Arronge Festspiel, gedichtet von Dr. Bernays in Bonn; Wallenstein's Lager; die Glocke, Declamation und lebende Bilder. — Am 10. im grossen Gürzenichsaale zweites Gesellschafts-Concert, Prolog von Wolfg. Müller, Cantate von L. Bischoff, für Soli, Chor und Orchester componirt von Ferd. Hiller; Ouverture zu Don Carlos von F. Ries; zum Schluss die neunte Sinfonie von Beethoven. — Im Theater: Wallenstein's Tod. — Am 11. im Gürzenichsaale declamatorisch-musicalische Feier: Prolog von Gustav Pfarrius; Hymnus an die Künstler von F. Mendelssohn-Bartholdy durch den kölner Männergesang-Verein; Declamation, Scene aus Don Carlos u. s. w.; in der zweiten Abtheilung: Schiller's Glocke, für Soli, Chor und Orchester componirt von A. Romberg; zum Schluss: Epilog zur Glocke von Göthe. — Festmahl.

Mülheim a. d. Ruhr, 24. October. Es gereicht mir zur Freude, Ihnen von der Aufführung des Oratoriums „Die Zerstörung Jerusalems" Mittheilung machen zu können. Dem Herrn Musik-Director Engels gebührt die dankbare Anerkennung, dieselbe los Werk gesetzt zu haben. Die gemischten Gesang-Vereine zu Duisburg und Mülheim, unterstützt von den dortigen Capellen, und der Gesang-Verein zu Essen, in Verbindung mit der Bergcapelle, hatten die Ausführung übernommen. Der gefeierte Componist des Oratoriums, Herr Capellmeister Hiller, war der freundlichen Einladung gefolgt, die Leitung des Ganzen zu übernehmen. Derselbe wurde mit stürmischem Jubel empfangen und sah sich an der Spitze eines Chors von etwa 60 Damen und 40 Herren, so wie einer vollständig besetzten Capelle von einigen dreissig Musikern. Schon in der am Samstag Statt gefundenen General-Probe fand sich derselbe bewogen, seinen Dank für die rege Theilnahme an seinem, wie er es nannte, Jugendwerke und für dessen exacte Ausführung zu erkennen zu geben. Bei der Aufführung selbst mochte die Zuhörerschaft, welche aus nah und fern herbeigekommen war, wohl 400 Personen zählen, und auch diese spendete reichen Beifall. Es ist hier nicht am Platze, den Vorträgen ins Detail zu folgen, aber wir können uns nicht enthalten, daraus Einzelnes hervorzuheben. Die Bekanntschaft mit der gewaltigen und erhebenden Instrumentirung und der eine Epoche in der Musik bezeichnenden dramatischen Auffassung des Oratoriums setzen wir voraus und gedenken des Herrn Scholl, welcher in seinem vollen Bariton den Jeremias vortrefflich und sicher vortrug. Die schöne Stimme der Frau Wiskott sang die Hanna mit dramatischer Färbung, empfindungsvoll. In Herrn Böttcher hörten wir den klagenden, bedrückten König, und wahrhaft ergreifend war: „Ich will an dieses Heiligthumes Stufen". Die Chamltal gab uns Frau Vorster, welche überdies von Frau Wiskott ein Duett übernommen hatte, Herr Steinmetz sang den Achicam, und Beide entzückten sowohl die Zuhörerschaft als auch die Mitwirkenden durch ihre reichen Mittel und durch hohe künstlerische Ausführung. Das Duett „O, wär' mein Haupt ein Thränenquell" war die Perle des Ganzen, seelenvolle Sphärenklänge. Unter den schön durchgeführten Chören gefielen besonders: „Wie heilig und hehr sind Deine Hallen", „Wer unter dem Schirme des Höchsten sitzet", „Heil Nebukadnezar", die gewaltig und ergreifend; ferner: „Wir zittern vor des Sehers Träuen" und „Wir ziehen gebeugt", welche mit äusserst zarter Behandlung und sicherem Staccato vorgetragen wurden. Weniger sicher war der schwierige Chor: „Ha, wir haben sie vertilgt!" — Der Meister erhielt noch durch Ueberreichung eines Lorberkranzes eine besondere Anerkennung, welche die Zuhörerschaft theilte. Der Abend wurde in heiterer Geselligkeit durch Tanz beschlossen, wozu ein reicher und besonders schöner Damenkreis einlud.

Kassel. Am 22. October, Abends halb zehn Uhr, ist Dr. Louis Spohr gestorben, nachdem er am 19. von einem Schlaganfalle getroffen worden. Er war am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren; seit 1822 bekleidete er in Kassel die Stelle eines Hof-Capellmeisters und General-Musik-Directors.

Frankfurt a. M. Fräulein Francisca Veith ist aus ihrem Engagement beim Hoftheater in Kassel geschieden, nachdem sie mit dem Baritonisten Rübsamen daselbst ein Engagement anderer Art, gewöhnlich Verlobung genannt, geschlossen. Hier ist sie bereits in mehreren Rollen wieder aufgetreten und mit ungewöhnlichem Beifall, namentlich als Amine, aufgenommen worden.

In Potsdam ist der Musik-Director und Organist Joh. Christian Schärtlich am 30. September, 70 Jahre alt, gestorben. Er war zu Dresden 1789 geboren, sang im Kirchenchor, war dann Schüler des Lehrer-Seminars unter Dinter's Direction, machte gründliche musicalische Studien und kam 1817 an die Haupt Elementarschule zu Potsdam, in welcher Stadt er sich nach und nach als Organist,

Digitized by Google

Dirigent des liturgischen Chors der Garnisonkirche und seit 1844 des Männergesang-Vereins einen ausgebreiteten Wirkungskreis schuf. Bei seinem fünfzigjährigen Jubiläum erhielt er den Rothen Adler-Orden vierter Classe. Von seinen Liedern haben viele eine grosse Popularität durch die Männergesang-Vereine erlangt.

Paris. Mehrere Journale haben von unübersteiglichen Schwierigkeiten gesprochen, die sich der Einführung der vom Ministerium verordneten Normaletimmung entgegenstellten. Diese Schwierigkeiten sind einer ernsten Prüfung unterzogen worden, und ihre Lösung steht bevor.

Theodor Parmentier ist von hier nach Toulouse abgereis't, wohin ihn sein Beruf als Adjutant des Marschalls Niel ruft. Seine militärische Laufbahn hat ihn bis jetzt nicht zurückgehalten, auch als Musiker und musicalischer Schriftsteller zu wirken. Seine Gattin, Therese, geb. Milanollo, hat sich vor der Abreise noch einmal im Salon der Madame Behr hören lassen. Die berühmte Künstlerin entzückte durch den Vortrag eines Adagio von Vieuxtemps, mehrerer Stücke eigener Composition, eines glänzenden Rondo und eines einfachen Wiegenliedes von Cuvillon.

Bei dem Schiller-Feste am 10. November, Abends 8 Uhr, im *Cirque de l'Impératrice* in den *Champs Elysées* werden vorkommen zwei neue Compositionen von Meyerbeer (ein Marsch und eine grosse Cantate), eine Festrede, der Festgesang an die Künstler von Mendelssohn und der letzte Satz der neunten Sinfonie von Beethoven. Pasdeloup (der Dirigent der *Société des jeunes Artistes du Conservatoire*) wird die Masse der 500 Mitwirkenden (Chor und Orchester) leiten. Der Reinertrag ist zu einem wohlthätigen Zwecke bestimmt [Hoffentlich doch für die Schiller-Stiftung!] Eintrittsgeld zu 10, 5 und 2 Francs.

Der Neubau eines Theaters für die grosse Oper ist entschieden; es soll in achtzehn Monaten fertig sein.

Die Oper Orpheus von Gluck wird einstudirt; Madame Viardot wird den Orpheus singen.

London. Der Earl von Westmoreland, Peer von England, früher k. grosbritannischer Gesandter in Berlin und in Wien, ist auf seinem Landsitze in Northamptonshire, 76 Jahre alt, gestorben. Er war ein thätiger Musikfreund und kein schlechter Componist; er schrieb Opern und Kirchenmusik. Sieben Opern, sechs Cantaten, eine Messe und mehrere Motetten zeugen von seiner ausserordentlichen Thätigkeit im musicalischen Berufe. Er ist Gründer der Akademie der Musik, der Vocal-Association u. s. w. Die Kunst und die Künstler haben an dem edeln Lord eine grosse Stütze verloren.

Berichtigung.

In dem Artikel I. über A. Schindler's Biographie Beethoven's (in Nr. 43) ist S. 342 statt „den 28. October 1844", zu lesen **1834.** Der Fehler stammt aus dem Vorworte des Buches S. X her, wo er leider, wie so manche andere Druckfehler in dem Buche, unberichtigt geblieben ist.

Im Auftrage des Verfassers der Biographie.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage
von
WILHELM BAYRHOFFER in DÜSSELDORF

Baumeister, F. A., Op. 6, Phantasie für Pianoforte über das Lied: „Wenn Silberthau die Blume küsst," 2. Aufl. 20 Sgr.

Dessoff, F. O., Op. 1, 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. 22½ Sgr.
Nr. 1. Frühlingsgedränge von N. Lenau. Nr. 2. Allnächtlich im Traume seh' ich dich, von H. Heine. Nr. 3. Das kranke Mädchen, von R. Reinick. Nr. 4. Gruss von F. Dahn. Nr. 5. Vöglein, wohin so schnell? von E. Geibel. Nr. 6. Abschied von F. Dahn.

van Eyken, J. A., Op. 30, 5 Lieder von Karl Siebel für eine Singstimme mit Pianoforte. 17½ Sgr.
Nr. 1. Wie der Frühling kommt. Nr. 2. Sie sass am Rebenfenster. Nr. 3. Abend. Nr. 4. Flog ein bunter Falter. Nr. 5. Sonnabend.

Forberg, Friedr., Op. 4, Graziosa. Salonstück f. Pianof. 10 Sgr.

Knappe, W. A., 3 deutsche Lieder (vierstimmiger Männerchor). Partitur und Stimmen. 15 Sgr.
Partitur apart 5 Sgr.
Stimmen apart, à 2½ Sgr., 10 Sgr.
Nr. 1. Mein Lieben. Nr. 2. Bundeszeichen. Nr. 3. Gebet.

— — Op. 5, 3 Lieder f. Männerchor. Part. u. St. 1 Thlr. 12½ Sgr.
Partitur apart 12½ Sgr.
Stimmen apart 1 Thlr.
Nr. 1. Der Ritter am Rhein von E. Geibel. Nr. 2. Maid Athens von Lord Byron. Nr. 3. Der Krieger von G. Scheurlin.

Michels, C., Op. 3, 5 Gedichte von Karl Siebel für eine Singstimme mit Pianoforte. 22½ Sgr.
Nr. 1. Wanderlied. Nr. 2. Dem Monde und den Sternen. Nr. 3. Lustige Leut'. Nr. 4. Verschmähte Liebe. Nr. 5. Nun wollen die Sterne schweigen.

Reinecke, C., Op. 53, 6 Lieder für tiefe Stimme m. Pfte. 22½ Sgr.

— — Dieselben Heft I. und II. à 12½ Sgr.
Nr. 1. Volkslied (Bleichst du mich an) von Karl Siebel. Nr. 2. Warnung von Karl Siebel. Nr. 3. Wanderlied von Karl Siebel. Nr. 4. Winter von Karl Siebel. Nr. 5. Lob der Freundschaft von Simon Dach. Nr. 6. Einladung von A. Kaufmann.

— — „Am Felsenborn" für Sopran mit Pianoforte aus den Waldliedern von G. Pfarrius. 5 Sgr.

— — Dasselbe arr. vom Componisten für Alt. 5 Sgr.

Schauseil, W., Op. 1, Capriccio für Pianoforte. 15 Sgr.

— — Op. 2, Abschied von O. Roquette für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 10 Sgr.
Partitur apart 5 Sgr.
Stimmen apart 5 Sgr.

Seiss, Franz, La danse des Elfes, 2. étude für Pianoforte in B. Mit verziertem Titel. 12½ Sgr.

Tausch, Jul. (städt. Musik-Director zu Düsseldorf), Op. 5, Heft I. 3 Lieder für Männerchor. Part. u. St. 1 Thlr. 10 Sgr.
Partitur apart 15 Sgr.
Stimmen apart 25 Sgr.
Nr. 1. Rheingruss von Th. Creizenach. Nr. 2 Nachtlied zur See, nach dem Englischen von Ferd. Freiligrath. Nr. 3. Käferlied von R. Reinick.

Wunderlich, Jul., Op. 34, 3 Lieder für Bass mit Pianof. 15 Sgr.
Nr. 1. Venetianisches Ständchen. Nr. 2. Am Bache. Nr. 3. Du fragst, ob ich dich liebe.

— — National-Polka für Pianoforte (als Einlage zum „Artesischen Brunnen"). 5 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 45. **KÖLN, 5. November 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Ludwig Spohr (Biographische Uebersicht). Von C. A. — Uebersicht der Abtheilungen des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Niederland im Jahre 1858—1859. — Jakob Andreae Romberg. — Die deutsche Schiller-Stiftung an die Deutschen. — Ludwig Spohr's Begräbniss. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hannover, H. Marschner — Dresden — Ludwig Wolf † — Stuttgart, Schiller-Fest — Regensburg — Heilbronn, Schiller-Fest — Wien — Brüssel).

Ludwig Spohr*).

Durch das ganze Deutschland, ja, durch die ganze civilisirte Welt wird die Kunde gehen, dass Ludwig Spohr nicht mehr unter den Lebenden weilt, und überall wird sie das Echo der Trauer wecken. Denn wir verlieren auch die ungern und mit schmerzlichem Bewusstsein von der Flüchtigkeit des Irdischen, deren Tagewerk geendet war, die nur noch als Person, als leibhaftige Menschen mit uns wandelten und durch ihre Erscheinung an die Tage ihrer Schaffenskraft erinnerten. Die Zeit, in der Ludwig Spohr sich Denkmale unvergänglicher Dauer im Gebiete der Kunst schuf, liegt dahinten, er selbst aber war uns bis dahin geblieben als einer der grossen Genien, die aus vergangenen Tagen in die unseren ragen, von denen der Tod nach der reichen Aernte, die er in den letzten Jahren gehalten, nur noch wenige zu sammeln hat. Wir nun, die ihn persönlich den Unsrigen nennen durften, haben besondere Ursache, nun, da er abgerufen, daran zu erinnern, was er uns gewesen. Seit mehr als siebenunddreissig Jahren hat der Haupttheil seines Wirkens unserer Stadt angehört, sein Ruhm ist in gewissem Betracht mit ihr verknüpft, denn die Stätte, die ein grosser Mensch betrat, ist ja geweiht für alle Zeiten. In aller Welt leben ihm Bewunderer; bei uns lebte ihm und wird ihm leben Liebe und dankbare Verehrung. War auch sein äusserliches Wesen schroffer, als die seelenvolle Zartheit, die elegische Weichheit seiner Tongebilde vermuthen liess, so sind doch nicht Wenige, denen es vergönnt war, die herrliche Innerlichkeit seiner Seele auch in nicht künstlerischen Beziehungen leuchten zu sehen. Wer solche wunderbare Lieblichkeit in Töne zu hauchen verstand, wer so schöne Lieder aus der Fülle seines Innern hervorströmen lassen konnte, der konnte auch im Leben der Liebe und Herzlichkeit nicht baar sein. Tausende wissen zu rühmen von der thätigen, uneigennützigen Bereitwilligkeit Spohr's, dem unbemittelten Talent Förderung, der Dürftigkeit Unterstützung zu gewähren, und an seinen Früchten mag man auch ihn besser erkennen, als an dem, was er äusserlich Vielen schien.

Werfen wir einen flüchtigen Blick auf das reiche Leben, das nun zum Abschluss gekommen. Ludwig Spohr ward am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren. Die Kindheitsjahre verbrachte er nach des Vaters, der als Arzt wirkte, Versetzung grösstentheils in dem Städtchen Seesen. Dort hatte der Rector Riemenschneider die erste Leitung des musicalischen Unterrichts, nachdem der Vater widerstrebend, da er den Sohn der Wissenschaft bestimmte, dem früh erwachten künstlerischen Triebe des Knaben und den Bitten der Mutter nachgab und den Unterricht im Geigenspiel neben ernsthaften wissenschaftlichen Studien gestattete. Ein Refugié, Dufour, trat dem Rector als Lehrer zur Seite, um Weniges befähigter, als dieser. Nachdem der achtjährige Knabe bereits durch Compositions-Versuche entschiedenste Begabung gezeigt, verstand sich der Vater selbst dazu, die weitere Ausbildung in der Residenz zu ermöglichen. In Braunschweig genoss Ludwig Spohr einen kurzen theoretischen Unterricht, den einzigen, den er im Leben hatte, beim Organisten Hartung, während das Geigenspiel unter Leitung von Kanisch, Maucourt und Franz Eck nach einander weitergeübt wurde. Am 23. October 1799 — also vor sechszig Jahren — erhielt der fünfzehnjährige Knabe das Rescript als herzoglicher Kammermusicus. Einer Kunstreise mit seinem Lehrer Eck nach Russland (1803) folgte 1804 die erste selbstständige Kunstfahrt durch Deutschland, die dem jungen Künstler sofort Ruhm und Ehren die Fülle eintrug. Der Herzog von Gotha berief im nächsten Jahre Ludwig Spohr zu sich als Concertmeister. In Gotha vermählte sich Spohr mit

*) Wir entnehmen der Kasseler Zeitung (Nr. 250) diesen Artikel, weil er, neben der kurzen biographischen Uebersicht, der Verehrung der nächsten Umgebung des Verewigten einen so warmen Ausdruck gibt. Die Redaction.

Digitized by Google

Dorothea, geborenen Scheidler, einer als Harfen-Virtuosin berühmt gewordenen Künstlerin. Er fand in ihr das treueste Weib neben kunstverwandter Begabung. Um jene Zeit entstand ausser zahlreichen anderen Werken das Oratorium „Das jüngste Gericht“ und die Oper „Der Zweikampf mit der Geliebten“. 1813 ward Spohr in die Kaiserstadt an das Theater an der Wien berufen. Während des folgenden Jahres zur Congress-Zeit entzückte sein Geigenspiel die versammelte Menge von Berühmtheiten, Machthabern und Notabilitäten an Geist und Körper. Spohr's Weltruhm stammt aus jenen Tagen. Damals schrieb er seinen „Faust“, aus dem einzelne Stücke, namentlich die Fest-Polonaise, die Runde durch Europa machten, und ausser vielen Instrumentalwerken das Oratorium „Das befreite Deutschland“, das der Zeitstimmung begeisterten Ausdruck lieh. Einer Reise nach Italien (im Jahre 1817) folgte die Anstellung Spohr's als Musik-Director am Stadttheater zu Frankfurt am Main, in welcher Stadt die wunderbar anmuthige Composition von „Zemire und Azor“ gedichtet wurde. Die Wanderneigung des Künstlers liess ihn bald darauf seine Stellung aufgeben und eine Reise nach England unternehmen. Dort wurde er gefeiert, wie seit Händel kein deutscher Tonmeister. Glänzende Anerbietungen von Seiten des königlichen Hofes vermochten aber seine Heimatsliebe nicht zu überstimmen; nach der Vollendung seiner zweiten Sinfonie in London kehrte er nach Deutschland zurück und begab sich zunächst nach Dresden, bis er 1822 auf den Ruf Kurfürst Wilhelm's II., des unvergesslichen Förderers der Künste, an die Spitze unserer kasseler Hofcapelle trat.

In den Beginn seiner Wirksamkeit hier fällt gleich eine That, deren dauernde Erfolge für Spohr noch eine andere ruhmreiche Erinnerung begründen, als seine Künstlerschaft. Mit Zurücksetzung eigenen Vortheils, indem er auf ein ihm für jedes Jahr bewilligtes Benefiz-Concert verzichtete, begründete er den Unterstützungs-Fonds für Witwen und Waisen des Hof-Orchesters. Auch die Stiftung des Cäcilien-Vereins fällt in das Jahr seiner Berufung. Die Uebersiedelung in unsere Stadt scheint bald günstig auf das schöpferische Vermögen Spohr's gewirkt zu haben; denn kurz nachdem er unser Mitbürger geworden, schuf er dasjenige Opernwerk, das am dauerndsten Besitz vom deutschen Opern-Repertoire unter allen seinen dramatischen Compositionen genommen, das viele Tausend Herzen entzückte und wie oft noch entzücken wird: seine „Jessonda“ (1822). Fünfunddreissig Jahre später nahm der Meister mit dieser Oper, die gleichsam sein Willkommgruss an Kassel gewesen, Abschied von dem Dirigentenpulte, an dem er so lange das Orchester geleitet. Wie „Jessonda“, so entstanden die meisten übrigen Opern Spohr's in der kasseler Zeit: der „Berggeist“ (1824), „Pietro von Abano“ (1827), „Der Alchymist“ (1830), „Die Kreuzfahrer“ (1844). Ueberhaupt dürfen wir die Entstehung der meisten grösseren Compositionen Spohr's örtlich nach Kassel verlegen. Von den Oratorien: „Die letzten Dinge“, „Des Heilands letzte Stunden“, „Der Fall Babylons“, „Vater-Unser“ u. s. w.; ferner sechs Sinfonieen, die Mehrzahl der Violin-Concerte, zahlreiche Quartette und Quintette, eine Fülle wunderschöner Lieder u. s. w.

Den stillen Frieden des Hauses, das wir alle kennen, das als Asyl eines in Zurückgezogenheit schaffenden grossen Genius für alle Zukunft uns Kasselanern geweiht sein wird, brach nach zwölf Jahren ungestörten Familienglückes der Tod. Dorothea Spohr starb zum unendlichen Schmerze des Meisters (1834, den 20. November). Ihr Harfenspiel war längst nicht mehr erklungen, da die angestrengten Uebungen und Productionen noch in London (1819) sie so erschöpft hatten, dass sie das geliebte Instrument ganz aufgeben und sich mehr als früher dem Clavier zuwenden musste. Ihr Verlust raubte dem Gatten die treu bewährte Gefährtin in Leben und Kunst. Die letztere, nun in einsamer Trauer gepflegt, übte aber bald ihre wunderbare Macht und wirkte zugleich abziehend und aufrichtend auf den gebeugten Meister. Nach einigen Jahren fand er die hingebende Liebe einer zweiten, ebenfalls kunstbegeisterten Gattin in der Tochter des ausgezeichneten Rechtsgelehrten B. W. Pfeiffer, mit der er sich 1836 im Januar vermählte. In der Folge ist Spohr's häusliches Leben bis auf einen schweren Verlust, der ihn (1838) im Tode der jüngsten unter den drei Töchtern, die ihm die erste Ehe geschenkt, hart traf, äusserlich ungetrübt geblieben. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens waren reich an höchsten künstlerischen Ehren. Am lautesten erhoben sich die Engländer bei ihren Huldigungen. Im September 1839 dirigirte Spohr, einer Einladung folgend, das grosse Musikfest zu Norwich, auf dem sein Oratorium „Des Heilands letzte Stunden“ so grossen Enthusiasmus hervorrief, dass man den Künstler um die Composition eines ähnlichen Werkes für das nächste Fest (1842) anging. Das dadurch hervorgerufene und gleich in der Anlage auf die bedeutenden Massen der Ausführenden berechnete Oratorium, eines der grossartigsten, die überhaupt je geschrieben sind, ist „Der Fall Babylons“. An der Leitung des Fest-Concertes ward Spohr durch mangelnden Urlaub gehindert. Im Juli des folgenden Jahres entschädigten ihn für das Versäumte zwei grandiose Concerte in London (in *Exeter Hall* und in *Hanover Square*), die zwei Mal das Oratorium zur Aufführung und dem Componisten den begeistertsten Beifall brachten. 1847 erlebte der Meister auf deutscher, insbe-

Digitized by Google

sondere auf hessischer Erde eine Verherrlichung, bei der, was ihr an stürmischer, geräuschvoller Massenhaftigkeit abging, durch innige Theilnahme und sinnige Anordnung ersetzt wurde. Den Bewohnern Kassels werden die Tage des 20. und 22. Januar 1847, an denen man das fünfundzwanzigjährige Amts-Jubiläum Spohr's, als des Leiters unserer Capelle, feierte, in treuer Erinnerung sein. Seitdem gehörte der Meister auch als Bürger unserer Stadt an, nachdem der Magistrat ihn und sich durch Verleihung des Ehren-Bürgerrechts geehrt. Der vaterländischen Huldigung folgte im Juni desselben Jahres wiederum eine in England, wo Spohr, zufolge erhaltener Aufforderung, in drei Concerten eben so viele seiner Oratorien zur Aufführung brachte. Die stürmischen Revolutionszeiten überstand er dann in zurückgezogener künstlerischer Thätigkeit; im März 1848 schrieb er sein herrliches Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen, zwei Violoncello's, und war dann in der folgenden Zeit hauptsächlich damit beschäftigt, den Dialog im „Faust" durch Recitative zu ersetzen und die zwei Acte der Oper in drei umzuwandeln. Seit 1853, wo er mit staunenswerther Jugendlichkeit und Frische noch einmal seine ganze schöpferische Begabung in dem Septett für Clavier, zwei Streich- und vier Blas-Instrumente bekundete, schrieb Spohr noch Verschiedenes, ohne dass ihm selbst die damals entstandenen Arbeiten genügt hätten, daher er sie nicht veröffentlichte. Seine Dirigenten-Thätigkeit beschränkte sich, nachdem er (1857, den 22. November) in den Ruhestand versetzt worden, auf die Leitung einer Aufführung seiner „Jessonda" auf dem prager Musikfeste (8. Juli 1858) und auf die Direction eines von seinem Schüler J. J. Bott, Capellmeister in Meiningen, zu seinen Ehren veranstalteten Concerts (12. April 1859), in dem nur Spohr'sche Compositionen aufgeführt wurden.

Die Folgen eines Armbruches (Januar 1858) zwangen den Meister, dem geliebten Geigenspiel zu entsagen. Oeffentlich, in eigentlichen Solo-Vorträgen, war freilich sein Zauberspiel seit langen Jahren nicht mehr gehört worden; nur im Privatkreise hat es noch Viele entzückt. Auch die Compositions-Versuche wurden nach jenem Unfalle aufgegeben, insbesondere ein begonnenes *Requiem* unvollendet gelassen, da der Meister selbst an sich spürte, dass ihm der Abend des Lebens hereingebrochen sei, an dem Niemand wirken kann.

Nun ist dieser Abend zur kurzen Nacht geworden. Aber vom Tage her glänzt noch der lichte Schein über uns alle, wie von der gesunkenen Sonne, und wir dürfen wohl sagen, dass dieser Schein nimmermehr verbleichen wird. Was Meister Ludwig geschaffen, das ist das Erbe, das viele Tausende antreten und den Enkeln überliefern werden. Seine Melodieen tönen fort, und sein Name steht wie eine klingende Memnonssäule in der Geschichte der Musik aufgerichtet. Dankbare Jünger, die selbst schon zu Meistern geworden, blicken dem Geschiedenen aus vielen deutschen Gauen, ja, aus fernen Ländern nach, sein unerreichbares Vorbild, zum Streben lockend, in ihrer Erinnerung. Unzählige, die seine Tongebilde, deren Adel von keinem deutschen, von keinem Tonmeister der Welt übertroffen ward, vernommen haben und vernehmen werden, gedenken in begeisterter Verehrung dessen, der so Liebliches, Herrliches schuf. Und wir, seine Mitbürger, werden uns freudig erinnern, dass er in vielem Betracht der Unsrige gewesen, dass auf dem Boden unserer Heimat von ihm so Wunderherrliches gezeugt ward, dass wir einen hochbegabten Genius lange unter uns wandeln sahen.

C. A.

Uebersicht der Abtheilungen des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Niederland im Jahre 1858—1859.

Amsterdam. 616 Mitglieder, 21 beitragende Künstler, 25 Ehren-Mitglieder. — Vorstand 9 Mitglieder. Vorsitzender Herr P. C. Stadniski.

Gesang-Verein von 300 Mitgliedern. Dirigent Richard Hol. — Aufführungen mit Orchester den 18. December und 9. April. I. Lobgesang von Mendelssohn; Comala von Gade. II. Messias von Händel; Einleitungen und Chöre zu Vondel's Lucifer von van Eyken. — Den 28. Februar grosses Concert zum Besten einer Stiftung für hülfsbedürftige inländische Künstler: Joseph von Méhul; *Stabat Mater* von Rossini.

Arnheim. 142 Mitglieder, 3 beitragende Künstler, 1 Ehren-Mitglied. — Vorstand 7 Mitglieder. Vorsitzender Baron von Pallandt von Westervoort.

Gesang-Verein 96 Mitglieder, 8 Ehren-Mitglieder. Dirigent C. H. Marx, Stellvertreter J. van der Düssen. — Aufführungen den 28. December und 5. April. I. Lobgesang von Mendelssohn und Fragmente des Paulus. II. Graun's Tod Jesu; Gade's Comala.

Dordrecht. 17 Mitglieder, 3 beitragende Künstler, 4 Ehren-Mitglieder. Vorstand 3 Mitglieder. Vorsitzender Herr J. J. E. van den Brandeler. Musiklehrer Böhm.

Enkhuizen. 25 Mitglieder, 1 beitragender Künstler, 2 Ehren-Mitglieder. Vorstand 6 Mitglieder. Vorsitzender H. A. van Bleiswyk. — Singschule (24 Schüler, davon 17 Freischüler, 6 Stunden wöchentlich); Instrumentalschule (3 Schüler). Gesang-Verein 42 Mitglieder (3 Stunden wöchentlich). Dirigent G. H. Meyroos. — Aufführung: der 84. Psalm von van Bree; Beethoven's Messe (3 Hymnen) in *C-dur*.

Digitized by Google

Gertruidenburg. 4 Mitglieder. Vorsitzender Dr. Titsing.

Goes. 54 Mitglieder, 1 beitragender Künstler, 7 Ehren-Mitglieder. Vorstand 5 Mitglieder. Vorsitzender Dr. R. B. van den Bosch. — Singschule von 33 Schülern (14 frei), 9 Stunden wöchentlich. Gesang-Verein von 62 Mitgliedern. Dirigent J. F. Ahrensmann. Aufführungen: I. Spohr's „Die letzten Dinge". II. Mendelssohn's Paulus.

's Gravenhage. 199 Mitglieder, 15 beitragende Künstler, 32 Ehren-Mitglieder. Vorstand 7 Mitglieder. Vorsitzender Herr P. N. Roche.

Gesang-Verein von 104 Mitgliedern. Dirigent Capellmeister J. H. Lübeck; Vice-Dirigenten: J. H. Verhülst, W. F. G. Nicolai. — Aufführungen: den 21. December, 3. Februar und 9. März. I. Mendelssohn's Paulus. II. Mendelssohn's Lorelei; Nicolai, Sonate für Piano und Violoncell; Schumann, *Requiem* für Mignon; Gade, Erlkönigs Tochter. III. Der 95. Psalm von Mendelssohn; *Lauda Sion* von demselben; F. Hiller, „O weint um sie"; Beethoven, Die Maccabäer (Christus am Oelberge).

Haarlem. 110 Mitglieder, 7 beitragende Künstler, 3 Ehren-Mitglieder. Vorstand 6 Mitglieder. Vorsitzender N. J. A. Travaglino.

Singschule, 60 Schüler (6 frei), 8 Stunden wöchentlich. Gesang-Verein 34 Mitgl. Dirigent W. B. Weidner.

Heusden. 11 Mitglieder, 1 beitragender Künstler, 2 Ehren-Mitglieder. Vorstand 6 Mitglieder. Vorsitzender J. A. Gerlach. Musiklehrer: J. Broers.

Rotterdam. 253 Mitglieder, 15 beitragende Künstler, 16 Ehren-Mitglieder. Vorstand 8 Mitglieder. Vorsitzender C. G. Schütze van Houten.

Gesang-Verein 153 Mitglieder, 26 Ehren-Mitglieder. — Chorübung: 17 Mitglieder. 2 Stunden wöchentlich. — Musikschule 277 Schüler (Gesang 128, Clavier 138, Violine 7, Violoncell 4; Gesang 18 Stunden, Instrumente 44 Stunden wöchentlich.)

Lehrer: Joh. J. H. Verhülst (Dirigent des Gesang-Vereins und der Chorübung), B. Tours, J. H. Paling, S. de Lange, W. Hutschenruyter, S. Ganz, J. B. H. Bremer.

Aufführungen: I. Oeffentlicher Gesang-Verein (eingeladenes Publicum): 1. Vier Chöre von Palestrina, Orlando Lasso und Lotti. 2. „Jesus, meine Freude" von J. S. Bach. 3. „Des Staubes eitle Sorgen" von J. Haydn. 4. Vier geistliche Gesänge aus Op. 38 von Verhülst. 5. Hymne für Sopran, Chor und Orgel von Mendelssohn. 6. Adventlied von Schumann. — II. Inländisches Musikfest: 1. Elias auf Horeb von F. Coenen (von den Preisrichtern des Vereins ehrenvoll erwähnt). 2. Der 84. Psalm von Verhülst. 3. Sinfonie in *C-dur* von W. F. G. Nicolai. 4. Ouverture, Einleitungen und Chöre zu Lucifer von J. A. van Eyken (ebenfalls ehrenvoll erwähnt). Alle diese Musikstücke wurden mit Orchester und unter Leitung ihrer Componisten ausgeführt (den 7. Januar 1859). — III. Zum Besten der oben bereits erwähnten Stiftung, unter Leitung von Verhülst: der 95. Psalm von Mendelssohn; Samson von Händel (den 25. März 1859; 200 Mitwirkende). — IV. Prüfung und Preis-Vertheilung in der Musikschule den 8. Februar 1859.

Utrecht. 92 Mitglieder, 24 beitragende Künstler, 14 Ehren-Mitglieder. Vorstand 5 Mitglieder. Vorsitzender Dr. F. C. Kist, Redacteur der Musik-Zeitung „Cäcilia". — Gesangschule 40 Schüler, 3 Stunden wöchentlich; Lehrer: J. van den Berg.

Zierikzee. 35 Mitglieder, 1 beitragender Künstler. Vorstand 5 Mitglieder. Vorsitzender M. J. Schüürbeque Boeije. — Gesangschule 31 Schüler (3 frei), 4 Stunden wöchentlich. Gesang-Verein 61 Mitglieder, 7 Ehren-Mitglieder. Dirigent Karl Eisner. Aufführung (den 28. April 1859): „Die Jahreszeiten" von J. Haydn mit Orchester.

Zütphen. 10 Mitglieder, 2 beitragende Künstler. Vorstand 5 Mitglieder. Vorsitzender W. J. C. Putman Cramer.

Alle diese Abtheilungen sind Filial-Vereine der grossen *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst*, deren Hauptzweck übrigens nicht die Aufführungen sind, sondern die Hebung der Musik durch Preisausschreiben für inländische Componisten, Herausgabe von älteren Werken und von gekrönten Compositionen neuerer Tonsetzer, Errichtung von Musik-, besonders Gesangschulen, Gesang-Vereinen u. s. w. — Man darf desshalb das Musikleben in Holland in Bezug auf öffentliche Aufführungen nicht bloss nach der obigen Uebersicht beurtheilen; denn jede einiger Maassen bedeutende Stadt hat ausserdem noch ihr von der *Maatschappij* unabhängiges Concert-Institut — die grösseren Städte oft mehr als eines —, welches, ebenfalls auf Association und Abonnement beruhend, des Winters eine mehr oder weniger umfassende Reihe von Concerten veranstaltet.

Wir müssen diesen Bericht leider mit einer Trauer-Nachricht schliessen. Holland hat in diesem Sommer eine sehr talentvolle junge Sängerin verloren, die auf dem Wege war, als ausgezeichnete Künstlerin sich einen berühmten Namen zu machen. Helena Margaretha Hutschenruyter, geboren zu Rotterdam den 29. Januar 1832, Tochter des dortigen, oben genannten Musik-Directors, ist am 11. August dieses Jahres nach einer längeren Krankheit, die nach und nach immer weniger Hoffnung auf Genesung liess, gestorben. Sie hatte eine wohllautende, um-

Digitized by Google

fangreiche Sopranstimme und führte bereits auch grössere Partieen in Oratorien mit wohlverdientem Erfolg aus. Schülerin ihres Vaters und der Musikschule zu Rotterdam, hatte ihr Talent auch die Theilnahme der berühmten Sängerinnen Frau Goldschmidt-Lind und Fräul. Bochkoltz-Falconi erregt, die sie durch ihren wohlwollenden Rath begünstigten. Bei dem jetzigen Mangel an guten Sängerinnen ist ihr Tod ein Verlust für die Kunst.

Jakob Andreas Romberg.

Die Compositionen Schiller'scher Gedichte von Andreas Romberg, die in vielen Städten in das Programm des Schiller-Festes aufgenommen sind, namentlich „Die Glocke", für Soli, Chor und Orchester (hier in Köln ausserdem auch noch „Die Sehnsucht" für eine Tenorstimme), haben, abgesehen von ihrem musicalischen, besonders melodischen Werth, der von Unbefangenen stets noch anerkannt wird, durch die ausserordentliche Popularität, welche sie in den ersten Jahrzehenden unseres Jahrhunderts erlangt hatten, und durch die grosse Verbreitung, welche sie durch die Musik den Gedichten Schiller's auch in Kreisen verschafften, wohin sie noch nicht gedrungen waren, ein volles historisches Anrecht auf die Wahl zur Aufführung an der Jahrhundertfeier von Schiller's Geburtstag. Merkwürdig genug tritt aber noch hinzu, dass der 10. November, Schiller's Geburtstag, der Todestag A. Romberg's (im Jahre 1821) ist! Für Rheinland und Westfalen liegt dann ferner noch eine nähere Veranlassung zur Wahl jener Musikstücke darin, dass die Künstlerfamilie Romberg aus Westfalen stammt und in Münster und in der kurkölnischen Capelle zu Bonn mit Auszeichnung wirkte. Der Vater von Andreas Romberg, Gebhard Heinrich Romberg, war Musik-Director in Münster und berühmter Clarinettist, und dessen Bruder Anton Romberg eben so trefflicher Fagottist; beide waren mit ihren Söhnen Andreas und Bernhard (die also Geschwisterkinder, nicht Brüder waren) Mitglieder der kurkölnischen Capelle. Als diese 1793 sich auflös'te, gingen die beiden Vettern nach Hamburg; Andreas war Meister auf der Violine, Bernhard auf dem Violoncell. Nach einem fast dreijährigen Aufenthalt in Italien (1795—1797) ging Andreas nach Hamburg zurück, Bernhard bereis'te noch England, Spanien und Portugal. Im Jahre 1800 trafen Beide wieder in Paris zusammen, wo sie eine komische Oper: *Don Mendoze,* schrieben, die im *Théâtre Feydeau* aufgeführt wurde. Seit 1801 hatte Andreas Romberg seinen bleibenden Wohnsitz in Hamburg aufgeschlagen, machte von da Kunstreisen und hielt sich auch oft längere Zeit in Münster auf. Als Ludwig Spohr sein Amt in Gotha als herzoglicher Concertmeister aufgab und nach Wien ging, wurde Andreas Romberg berufen und nahm von 1815 an in Gotha dieselbe Stellung ein. Dort raffte ihn schon nach sechs Jahren, am 10. November 1821, der Tod dahin. Er war den 27. April 1767 zu Vechte im Stift Münster geboren.

A. Romberg war ein sehr fruchtbarer Componist. In seinen Instrumentalwerken (Sinfonieen, Quintetten, Quartetten) erkennt man Haydn's Vorbild, das er, wenn auch nicht in genialer Erfindung, doch in anmuthig melodischem Fluss und in Klarheit und Reinheit des Satzes erreichte. Allgemeineren Beifall fanden seine Gesang-Compositionen und unter diesen vorzüglich die Compositionen der Gedichte: „Die Glocke" und: „Die Macht des Gesanges" von Schiller, für Solostimmen, Chor und Orchester. Von seinen Opern (z. B. „Die Ruinen von Paluzzo") hat ihn keine überlebt. Durch jene Gesangstücke aber (in ähnlicher Form componirte er auch noch Gedichte von Anderen, z. B. „Die Harmonie der Sphären" von Kosegarten) hat er sehr viel zur Errichtung, Anregung und Belebung der Gesang-Vereine von Dilettanten beigetragen, denen Deutschland jetzt die in keinem Lande übertroffenen Chor-Aufführungen von Oratorien und Cantaten verdankt.

Die Deutsche Schiller-Stiftung an die Deutschen*).

Am heutigen Tage hat sich die Deutsche Schiller-Stiftung constituirt zu dem in §. 1 der Satzungen ausgesprochenen Zwecke:

„Deutsche Schriftsteller und Schriftstellerinnen, welche für die National-Literatur (mit Ausschluss der strengen Fach-Wissenschaften) verdienstlich gewirkt, vorzugsweise solche, die sich dichterischer Formen bedient haben, dadurch zu ehren, dass sie ihnen oder ihren nächstangehörigen Hinterlassenen in Fällen über sie verhängter schwerer Lebenssorge Hülfe und Beistand darbietet.

„Sollten es die Mittel erlauben und Schriftsteller oder Sebriftstellerinnen, auf welche obige Merkmale nicht sämmtlich zutreffen, zu Hülfe und Beistand empfohlen werden, so bleibt deren Berücksichtigung dem Ermessen des Verwaltungsrathes überlassen."

Die Constituirung dieser Stiftung fällt nahe zusammen mit dem hundertjährigen Geburtsfeste des unsterblichen Dichters, zu dessen würdiger, nationaler Feier, so weit

*) V. Red. wird durch den von der constituirenden Versammlung der Deutschen Schiller Stiftung erwählten Vorort derselben ersucht u. s w. Weimar, den 25. October 1859. (Ges.) Franz Dingelstedt.

Digitized by Google

die deutsche Zunge klingt, die grossartigsten Vorbereitungen getroffen werden.

Deutsche! Bei dem festlichen Klange jener Glocke, die in ewiger Höhe tönt, sammelt Euch, nicht bloss, um zu seinen Ehren ein begeistertes Gedächtnissfest zu begehen, sondern auch, um ein bleibendes Denkmal werkthätiger Liebe für unseren volksthümlichsten Dichter auf alle Zeiten zu stiften.

Wie er selbst gesungen:

Göttern kann man nicht vergelten;
Schön ist's, ihnen gleich zu sein.
Gram und Armuth soll sich melden,
Mit den Frohen sich erfreu'n, —

so können wir auch ihm selbst nicht vergelten, wohl aber durch die mit seinem Namen geschmückte Stiftung den Dank seines Volkes dadurch abtragen, dass wir geistig Strebende, die von schwerer Lebenssorge heimgesucht sind, durch Beistand und Hülfe ehren.

Deutsche! Keinen Ort gibt es im Vaterlande, so abgeschieden von den grossen geistigen Besitzthümern unseres Daseins, dass nicht Männer und Frauen, Jünglinge und Jungfrauen darin lebten, in denen die Dankbarkeit glüht für das, was Schiller uns allen geworden. In der Fremde lebt kein Deutscher, dem nicht der Name Schiller ein heiliger Heimatsruf ist, so dass in diesem Namen eine Weihestimmung, einzig in ihrer Art, und ein Gesammtbewusstsein, auf so vielen Gebieten des öffentlichen Lebens schmerzlich vermisst, zur erhebenden Erscheinung kommt.

So tretet denn am 10. November zur Bildung von Schiller-Stiftungen überall zusammen; wo eine solche sich nicht gründen lässt, sammelt Beiträge; wo sich frohe Herzen zum Festmahle vereinigen, verkündet diese unsere Worte und lasst nach dem Festgrusse für den Dichter durch die Hände Eurer Frauen und Jungfrauen Spenden der Liebe in Empfang nehmen. Wo Gesang-Vereine und Liedertafeln, wo Capellen und Theater seinem Andenken huldigen, opfert ihm den Ertrag seines Ehrentages.

Und du, deutsche Jugend, in deren frische Herzen er die ersten Keime edler Begeisterung senkt, fehle auch du nicht in den Reihen der Opfernden. Die kleinste Gabe ist willkommen.

Auf, Deutsche! Lasset uns ein Beispiel geben zur Ehre für uns und unsere Nachkommen, dass der Freude schöner Götterfunken, der Begeisterung Flamme nicht wirkungslos verlodere, sondern dass die hundertjährige Jubelfeier von Schiller's Geburt als der Geburtstag der in seinem Namen gegründeten Stiftung ein Lichtpunkt sei und bleibe, tröstlich hineinleuchtend in die Nacht der Sorge und der Noth.

Die bis jetzt bestehenden Schiller-Stiftungen befinden sich in Berlin, Breslau, Coburg, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Gratz, Hamburg, Leipzig, München, Nienburg, Nürnberg, Offenbach, Stuttgart, Weimar (als Vorort für die nächsten fünf Jahre gewählt), Wien.

An eine derselben wollen die Beiträge für die Stiftung eingesandt werden.

Dresden, den 10. October 1859.

Die constituirende Versammlung der Deutschen Schiller-Stiftung:

Dr. Berthold Auerbach aus Dresden. Dr. Ludwig Blum aus Stuttgart. Dr. Ludwig Braunfels aus Frankfurt a. M. Heinrich Brockhaus aus Leipzig. Geh. Medicinalrath Dr. Karl Gustav Carus aus Dresden. General-Intendant Dr. Franz Dingelstedt aus Weimar. Dr. Johann Georg Fischer aus Stuttgart. Dr. Ernst Förster aus München. Advocat Adolar Gerhard aus Leipzig. Dr. Karl Gutzkow aus Dresden. Professor Dr. Friedrich Haase aus Breslau. Dr. Julius Hammer aus Dresden. Dr. Gustav Haubold aus Leipzig. Graf Stanislaus Kalckreuth aus Weimar. Dr. Moriz Lazarus aus Berlin. General-Consul Ernst Merck aus Hamburg. Hoftheater-Regisseur Ferdinand Pirscher aus Darmstadt. Karl Rick aus Wien. Major Serre auf Maxen aus Dresden. Karl Voigt aus Weimar. Staats-Minister a. D. Dr. Ernst von Wietersheim aus Dresden. Dr. Friedrich Zabel aus Berlin. Dr. Georg Zimmermann aus Darmstadt.

Ludwig Spohr's Begräbniß.

Kassel, den 25. October 1859.

Heute um 3 Uhr Nachmittags wurden Spohr's irdische Ueberreste feierlich und in einer so zahlreichen Begleitung, wie sie hier wohl selten bei einem Leichenbegängnisse gesehen worden, zur Erde bestattet. Schon lange vor dem Abgange des Trauerzuges füllten sich die dem Spohr'schen Hause benachbarten Strassen und Plätze und auch die, welche der Zug zu passiren hatte, mit Menschen. Ein Trauergesang von Frauenstimmen mit Instrumental-Begleitung bezeichnete die Versetzung des Sarges auf den Leichenwagen. Den Zug eröffneten zwei Trauermarschälle; darauf folgten die Mitglieder des kurfürstlichen Hof-Orchesters mit umflorten Instrumenten; sie spielten Beethoven's Trauermarsch; sodann die Prediger der lutherischen Gemeinde; wieder zwei Trauermarschälle; alsdann der mit vier Pferden bespannte Trauerwagen; hinter demselben das älteste (emeritirte) Mitglied des Sänger-Personals (Herr Föppel), welcher auf einem weissatlassenen Kissen den goldenen Lorberkranz trug, der dem gefeierten Meister einst bei seinem fünfundzwanzigjährigen Dienst-Jubiläum verehrt worden, so wie den Dirigentenstab, und das älteste Mitglied des Orchesters (Herr Schubank), welcher auf einem eben solchen Kissen die Ordens-Decorationen des Verblichenen trug*);

*) Spohr war Ritter des kurfürstlich hessischen Wilhelms-Ordens, des k. preussischen Rothen Adler-Ordens und des Ordens *pour le mérite* für die Friedensclasse, des k. baierischen Maximilians- und des herzoglich sächsischen Ernestinischen Ordens.

Digitized by Google

alsdann die Mitglieder seiner Familie, voran seine beiden Brüder; ein Trauermarschall; hierauf der General-Intendant des kurfürstlichen Hoftheaters, Hofmarschall v. Hatzfeld, und sämmtliche Beamte und Officianten der Hoftheater-Bureaux; der Hof-Capellmeister Reiss und sämmtliche Mitglieder des Hof-Orchesters, das männliche Personal der Oper, des Schauspiels und des Gesangchors; ein Trauermarschall; die anwesenden fremden Künstler und Schüler des verewigten Meisters, darunter die Capellmeister Bott aus Meiningen, Wehner aus Hannover, Musik-Director Grimm aus Göttingen, Kammermusicus Kömpel aus Hannover; wieder ein Trauermarschall, die Mitglieder der hiesigen Gesang-Vereine; ein Trauermarschall, die Mitglieder des Stadtrathes und hierauf die unabsehbare Reihe der anderen Bewohner Kassels, welche sich eingefunden hatten, um ihrem hochberühmten und würdigen Mitbürger die letzte Ehre zu erweisen; ein Trauermarschall schloss diesen Zug. Hierauf folgte der achtspännige Staatswagen Sr. K. Hoheit des Kurfürsten mit Livree-Begleitung und darauf eine lange Reihe von Equipagen. Der Zug ging durch die Kölnische Strasse, um den Königsplatz herum, die Königsstrasse hinunter, zum Holländischen Thore hinaus durch ein dichtgedrängtes Spalier von Menschen; alle Fenster waren mit Zuschauern besetzt. Se. K. Hoheit der Kurfürst nebst Allerhöchstseiner Gemahlin, der Fürstin von Hanau, waren mit Gefolge in den Fenstern des ersten Stockes des kurfürstlichen Postgebäudes zu erblicken, um den Trauerzug durch hohe Gegenwart zu ehren. Die meisten Läden in der Königsstrasse waren geschlossen; beim Vorüberziehen des Trauerwagens entblössten zu beiden Seiten die Zuschauer ihre Häupter. Vom Thore bis zum Friedhofe war keine geringere Menschenmenge theils aufgestellt, theils in Bewegung. Auf dem Friedhofe angekommen, wurde der Trauerzug, von welchem inzwischen die Hofsänger, der Hoftheater-Chor und die Gesang-Vereine sich getrennt hatten, mit einem Chorgesang unter Instrumental-Begleitung von der Composition des Verewigten (aus der Oper Pietro von Abano) empfangen, der Sarg in die gewölbte Halle getragen und daselbst in der bestimmten Gruft*) beigesetzt. Rührend war es, wie hier die als Zeichen inniger Verehrung eingeschickten Kränze vom Sarge genommen wurden; es waren ihrer eilf, darunter zwei Palmszweige von Seiner Majestät dem Könige von Hannover, ein Kranz von Ihrer Majestät der Königin von Hannover Kränze der Liedertafeln und Gesang-Vereine zu Kassel, Braunschweig, Leipzig, Göttingen, eine reiche Lorber-Guirlande von Seiten des Friedhofs-Inspectors Junk u. s. w. Hierauf hielt Pfarrer Jatho dem Verblichenen die Grabrede. Er wiederholte in kurzen Umrissen die Züge dieses denkwürdigen und herrlichen Künstlerlebens und hob dann mit kräftigen, zu allen Herzen dringenden Worten hervor, wie dieser grosse Meister zugleich durch und durch ein edler Mann, erfüllt von Wohlwollen und thätiger, hülfreicher Menschenliebe war, wie sein ganzes Leben durchdrungen war von deutschem Ernste und reinem, rastlosem Streben, wie er in der Einfachheit und Zurückgezogenheit des Familienlebens allein hienieden sein Glück und seine Genugthuung fand, und wie auch der Sänger so trefflicher Oratorien, der Componist eines „Vater Unser", von „Des Heilands letzte Stunden", der „Letzten Dinge" und anderer heiliger Tonschöpfungen, auch abgesehen von jedem besonderen Bekenntnisse, erfüllt war von echt religiösem und frommem Wesen. Hierauf trugen die Sänger-Chöre eine Trauer-Cantate, componirt von Hof-Capellmeister Reiss, unter Instrumental-Begleitung vor, und die Gruft schloss sich über der Ruhestätte eines Mannes, dessen Andenken im Herzen der Seinigen fortleben und in der Dankbarkeit der Menschen und in der Geschichte der Kunst unvergänglich sein wird.

*) Die nächsten Angehörigen des Verewigten hatten die Absicht, ihn in einem der Grabgewölbe auf dem neuen Kirchhofe beisetzen zu lassen, und es waren zur Erwerbung eines solchen als Familiengruft schon die Unterhandlungen dem Abschlusse nahe, als ein aus Spohr's Freunden und Verehrern gebildetes Comite dieselben ersuchte, zu gestatten, dass für diesen Zweck das grosse mittlere Gewölbe von unseren Mitbürgern angekauft würde, welchem Wunsche die Familie in der Weise gern beistimmte, dass sie ihrerseits die bereits bestimmte Summe beitragen dürfe, um somit ihr nächstes Anrecht auf diese für sie geheiligte Stätte zu bewahren.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Hannover, 26. October. Gestern wurde Marschner's „Hans Heiling" gegeben. Zum ersten Male nach seiner Pensionirung trat der Meister wieder an das Directionspult, um die Aufführung der Oper zu leiten, da ihm bekanntlich bei seiner Ernennung zum General-Musik-Director die Direction seiner eigenen Opern vorbehalten worden. Der berühmte Componist, den man ungern so früh aus der amtlichen Wirksamkeit scheiden sah, wurde mit brausendem Jubel und Tusch des Orchesters und mit einem Strom von Blumen und Kränzen empfangen und fand auf seinem Pulte einen silbernen, mit Edelsteinen verzierten Tactstock, der die Inschrift trägt: „Von den deutschen Verehrern der Marschner'schen Musik. Den 25. October 1859." — Diese Worte stehen wohl in Beziehung auf die glänzenden Anträge, welche dem General-Musik-Director Marschner von seinen Verehrern in America gemacht worden sind. Die Unternehmer der *Academy of Music* in New-York haben ihn dringend eingeladen, seine drei Haupt-Opern „Vampyr", „Hans Heiling" und „Templer" für die italiänische Oper daselbst einzurichten und die Aufführungen derselben zu dirigiren. Ferner: die Direction eines Concert-Instituts zu übernehmen, das zu seinen Ehren den Namen *Marschner Philharmonic Society* führen soll. Diese neue Concert-Gesellschaft würde in New-York, Boston und Philadelphia Concerte geben. An namhafte deutsche Künstler und Künstlerinnen, unter Anderen an Frau Clara Schumann, sind bereits Einladungen ergangen, in diesen Concerten aufzutreten.

Es ist ein sonderbares Spiel des Zufalls, dass die Ovation für Marschner in Hannover gerade an demselben Tage — den 25. October — Statt fand, an welchem in Kassel das oben beschriebene feierliche Begräbniss Spohr's gehalten wurde. Von den grossen deutschen Componisten ist nun Heinrich Marschner der Nestor; mögen seine Zeitgenossen in allen Ländern und besonders in Deutschland wetteifern, ihm den Abend seines Lebens, das noch von so frischer Schöpfungskraft überströmt, auf alle Weise zu verschönern! Mahnt doch die bevorstehende Schiller-Feier die deutschen Fürsten und Völker recht ernstlich daran, mit der nicht bloss ehrenvollen, sondern auch thatsächlichen Anerkennung unserer grossen Männer nicht bis nach ihrem Tode zu warten!

Dresden. An der vielverbreiteten Notiz über angebliche Pensionirung Reissiger's ist kein wahres Wort. — Die k. Hof-Opernsängerin Fräul. Krall hat sich am 2. October mit dem k. Hofschauspieler Herrn Jauner ehelich verbunden.

Die Neue Zeitschrift für Musik enthält einen Nekrolog des Componisten Ludwig Wolf, der am 6. August d. J. in Wien gestorben ist. Ludwig Wolf, der Sohn eines frankfurter Orchester-Mitgliedes, gehörte zuerst dem Kaufmannsstande an und begann ungefähr in seinem zweiundzwanzigsten Jahre zu componiren. Nach Wien übergesiedelt, erhielt er Unterricht bei Seyfried und widmete sich ganz der Kunst. „Manche seiner Compositionen fanden ihre Verleger, und ein grosses Trio wurde in Mannheim mit einem Preise gekrönt. Er war ein vortrefflicher Geiger und Pianist. Das nur zu häufige Schicksal der Tonkünstler ward jedoch auch Wolf; unter Componiren, Concert- und Stundengeben verstrich seine Zeit geräusch- und

Digitized by Google

anspruchslos. Er gehörte zu den Künstlern, die, beglückt während des Schaffens, mit dem Geschaffenen nur nicht speculiren können, und deren Sanctum nicht der geräuschvolle Markt, sondern die stille Zelle ist." — Er war geboren zu Frankfurt 1804. Die Neue Zeitschrift bringt zugleich ein Verzeichniss von Wolf's Compositionen. Es sind Messen, Ouverturen, Märsche, Streich-Quartette, Quartette und Trios, Clavier-Trios, Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, Lieder und vierstimmige Gesänge.

Stuttgart. Das Schiller-Jubiläum wird hier am 9. November Nachmittags beginnen mit einer Begrüssung der einzuladenden Festgäste. Abends wird im Hoftheater ein Proleg gesprochen und sodann „Wallenstein's Lager" und die „Piccolomini" aufgeführt. Am 10. wird ein grosser Festzug, an dem alle Stände Theil nehmen sollen, die Hauptstrassen der Stadt durchziehen und Mittags die Hauptfeier im k. Reithaus Statt haben. Capellmeister Kücken hat eine Cantate zur Einleitung der Feier geschrieben, der bekannte Lyriker J. G. Fischer wird die Festrede halten, der Regisseur Grüner Schiller's „Glocke" sprechen und zum Schlusse Beethoven's neunte Sinfonie mit den Chören aufgeführt werden. Abends Festzug an das erleuchtete Schiller-Denkmal, wo unter Mozart'schen Klängen Schiller ein Hoch gebracht wird. Am 11. wird in Marbach das in seiner alten Gestalt wieder hergestellte Geburtshaus Schiller's eingeweiht und zum Schlusse des Festes hier im Hoftheater „Wallenstein's Tod" gegeben.

♯ **Regensburg**, im October. Im Interesse der Kirche, welche nur solche Musik bei ihrem Gottesdienste dulden kann und darf, durch welche die Gläubigen erbaut werden, muss ich offen eine Einsprache erheben gegen Compositionen wie die nachstehenden: 4 *Tantum ergo* von Moll; 12 *Tantum ergo* von Ennemoser; Harmonie-Messe von Zangl (sämmtlich bei Möst in Innsbruck); Sebast. Hilgner, Messen etc. für eine Singstimme, Orgel und Instrumente (Strauhing). Man thut sehr unrecht, wenn man solche Compositionen empfiehlt; noch übler ist es, wenn man sie producirt. Jeder Text, darunter gelegt, lässt sich leichter dazu singen, als der heilige des *Kyrie*, *Gloria* u. s. w. Die Ausstattung mit allem Klingklang von Instrumenten verschlechtert die üble Sache noch mehr. Es ist eine arge Entweihung, solche Musik in der Kirche zu machen. Das Aushängeschild: „Für Land-Chöre", sieht bei Verständigen nicht mehr; die Landleute haben viel besseren Geschmack, als man glauben sollte. Die alles Unheil stiften, sind lediglich diejenigen Musiker und Musicanten, die für etwas Ernstes keinen Sinn haben und nebenbei beflissen sind, ihre Machwerke um Geld an den Mann zu bringen und sich — *horribile dictu* — einen Namen zu machen. Dr. M.

Heilbronn. Auch unserer Stadt ist es vergönnt, angeregt durch ein besonderes Comite, unseren gesangreichsten deutschen Dichter Schiller durch eine musicalisch-declamatorische Production am 10. November zu feiern. Es wird die „Glocke" mit Musik von A. Romberg, der Chor „An die Künstler" von Mendelssohn nebst anderen Stücken zur Aufführung kommen, und bei dem Eifer und der Energie unseres trefflichen Directors Herrn Ernst Mascheck dürfen wir nicht weniger Vorzügliches erwarten, als er uns durch den Oratorien-Verein leistet, unter dessen Aufführungen in diesem Jahre besonders die tadelfreie Aufführung des „Messias" mit Unterstützung der ersten Solisten und der k. Hofcapelle von Stuttgart rühmlich ausgezeichnet werden muss. Wenn wir so Ursache haben, mit unseren musicalischen Zuständen im Allgemeinen immer mehr befriedigt zu sein, so macht es uns noch besondere Freude, dass wir auch im Solospiel einen Kunstjünger der Musikwelt ankündigen können, der die volle Aufmerksamkeit derselben verdient. Dieses ist der kaum sechszehn Jahre alte Hugo Heermann, der seit drei Jahren am k. Conservatorium in Brüssel seine Studien macht und bei dem letzten Violin Concurs mit dem ersten Preise gekrönt worden ist. Derselbe hat hier und auf dem k. Hoftheater in Stuttgart ein für ihn componirtes Concert von Prof. Maerts gespielt und sowohl bei Kunstkennern als beim Publicum den ungetheiltesten Beifall geärntet. Sein Spiel ist glockenrein, der Ton schön und die Auffassung eine poetische und das Wesen der Musik erfassende. Das Concert von Meerts enthält bei grossen Schwierigkeiten die Schönheiten einer classischen Violin-Composition, und der jugendliche und bescheidene Künstler löste die schwierige Aufgabe auf eine solche Weise, dass wir überzeugt sind, er werde sehr bald zu den ersten Violinspielern gezählt werden.

Schiller-Stiftung. Die wiener Blätter enthalten einen Aufruf zur Betheiligung Wiens an der Schiller-Stiftung entweder durch eine einmalige Gabe oder durch Zeichnung eines Jahres-Beitrages. Se. Majestät der Kaiser haben derselben Stiftung schon vor längerer Zeit einen namhaften Beitrag zuzuwenden und die Constituirung eines Filial-Comite's zu genehmigen geruht. Unterzeichnet ist der Aufruf von Aloys Auer, Ed. von Bauernfeld, Herm. Bonitz, Dr. Castelli, Fürst Konstantin Czartoryski, L. A. Frankl, Mor. Gerold, Franz Grillparzer, Friedr. Halm (Eligius von Münch-Bellinghausen), Dr. Friedr. Hebbel, Leopold Kompart, Kurauda, la Roche, Dr. H. Lauba, Dr. Mosenthal, Dr. Pachler, O. Prechtler, K. Rick, J. G. Seidl, Ritter von Seiller (Bürgermeister), J. H. Streicher, Franz Graf Thun-Hohenstein, Dr. v. Wurzbach, Chriet. Frhr. v. Zedlitz.

Brüssel. Herr Fétis, Director des Conservatoires u. s. w., ist zum Commandeur des Leopold-Ordens vom Könige der Belgier ernannt worden.

Ankündigungen.

Bei Fr. W. Wolff & Comp. in Kreuznach erschien und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Fettweiss, Charles, Op. 9, „Sur le lac", Barcarole pour Piano. Preis 15 Sgr.

— — Op. 10, Nocturne pour Piano. Preis 12½ Sgr.

In meinem Verlage sind erschienen:

Baumgartner, Wilh., Op. 14, Salon-Walzer und Galopp für das Pianoforte. Nr. 1. Walzer. 15 Ngr. Nr. 2. Galopp. 12½ Ngr.

Köhler, L., Op 72, Das Orakel. Concert-Lied für Sopran und Pianoforte. 20 Ngr.

— — Op. 73, Tief drunten, Concert-Lied für Bass oder Contra-Alt und Pianoforte. 20 Ngr.

Panofka, H., Op. 85, 24 Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix la Voix de Basse exceptée. Suite de l'Abecedaire vocal. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr. 15 Ngr.

Winterthur, October 1859.

J. Rieter-Biedermann.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musikalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 46. **KÖLN, 12. November 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. A. Schindler's Biographie von L. van Beethoven. II. — Oeffentlicher Concurs um die vacant gewordene Preisrichter-Stelle zur Beurtheilung der Werke, welche den Nachweis zu liefern haben, dass die neuesten Fortschritte in der Harmonik auf die Natur gegründet sind. — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich zur Feier des Schiller-Festes. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin — Braunschweig — Dresden — Breslau — Mainz — Wiesbaden — Frankfurt — Prag — Madrid — New-York).

A. Schindler's Biographie von L. van Beethoven.

II.

(I. vgl. Nr. 43.)

Den allgemeinen Charakter des Buches kann man als „urkundlich" bezeichnen, sowohl in Beziehung auf die Quellen, die dem Verfasser zu Gebote standen, und auf die vielfachen Belege, die wörtlich angeführt werden, als in Anerkennung des ehrlichsten Strebens nach Wahrheit, das sich bei tiefster Verehrung für den Meister weder durch Vorliebe für ihn wankend machen, noch durch subjective Construction seiner Entwicklung nach einem vorgefassten System, noch durch äussere Rücksichtnahmen vom geraden Wege abbringen lässt. Dieser Eifer für die historische, man möchte sagen: actenmässig festzustellende Wahrheit hat allerdings die Darstellung nicht immer zu ihrem Vortheil beeinflusst und Form und Guss des Ganzen oft unterbrochen; allein er tritt dagegen so unabhängig, ja, rücksichtslos überall, wo er sich in seinem Rechte weiss, hervor, dass er auch der Ausdrucksweise eine gewisse Kernhaftigkeit verleiht, die gegen die zerfahrende Farblosigkeit, die studirte Glätte und den witzelnden *Esprit*, welche in den Blättern und Büchern, in die das moderne Kunstgeschwätz der Salons sich ablagert, zu finden sind, sehr erfreulich absticht.

Das Biographische und die künstlerische Entwicklung Beethoven's theilt der Verfasser auch in dieser neuen Auflage wie bisher in drei Perioden ein, jedoch mit dem Unterschiede, dass der Abschluss der zweiten bis Ende 1814 verlängert wird, weil gerade in diesem Jahre der Meister den höchsten Gipfel seines Künstlerruhmes erreicht hat und die im Jahre 1815 eingetretenen Familien-Ereignisse und die daraus hervorgegangene Umgestaltung aller Lebensverhältnisse eine auffallende Scheidewand bilden.

Demnach umfasst die erste Periode die dreissig Lebensjahre Beethoven's von seiner Geburt (den 17. December 1770) bis Ende 1800; die zweite reicht von 1801 bis Ende 1814; die dritte schliesst sein Tod (den 26. März 1827) ab.

Beethoven gehört bekanntlich nicht zu den frühreifen musicalischen Genies; er war bereits fünfundzwanzig Jahre alt, als im Jahre 1795 sein erstes Werk, die drei Trio's in *Es-dur, G-dur* und *C-moll*, zu Wien bei Artaria erschien. Merkwürdig, dass das letzte (in *C-moll*), welches längst als das eigenthümlichste und reifste von den dreien anerkannt ist, der Zeit nach das zuerst geschriebene ist. Und wie viele „Ausleger" haben nicht schon in diesen drei ersten Trio's in ihrer jetzigen Reihenfolge den vollständigen Embryo der steigenden, dreiperiodischen Entwicklung des Meisters sehen wollen!

Die schaffende Thätigkeit Beethoven's tritt also in der ersten Periode nur in den letzten fünf Jahren derselben auf und hat die Werke Op. 1 bis 15 (Concert für Pianoforte in *C-dur*) erzeugt. Ausserdem rühren aus denselben Jahren her neun Nummern von Clavier-Variationen, ferner die ersten drei Violin-Quartette (in *F, G* und *D*) des Op. 18; die Scene für Gesang *„Ah perfido"* (im Jahre 1796 für die Gräfin Clari geschrieben, von ihm selbst auf einer Partitur im Besitz von Al. Fuchs als Op. 46 (?) bezeichnet, im Stich bei Hofmeister als Op. 48, bei Breitkopf & Härtel gar als Op. 65!); die „Adelaide", die laut Beethoven's Brief an Matthisson vom 4. August 1800 „bereits einige Jahre (seit 1797) im Stich heraus war" (Schindler, S. 59), so dass die Bezeichnung Op. 46 ebenfalls irrthümlich ist.

Von dem Quintett für zwei Violinen u. s. w., Op. 4 in *Es-dur*, berichtet Schindler S. 55, dass es „aus dem ersten Versuche Beethoven's, für Blas-Instrumente zu schreiben, aus dem Octett für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte (das unter der Opuszahl 103 cursirt), davon sich das Manuscript bei Artaria befindet, entstanden sei" — nicht umgekehrt, wie z. B. der thematische

Digitized by Google

Katalog der Beethoven'schen Werke von Breitkopf & Härtel angibt.

Ueber die katalogischen Verwirrungen bei Beethoven lässt sich der Verfasser folgender Maassen aus:

„A. Die Werke Beethoven's theilen sich in zwei Kategorieen ab, deren eine mit Opuszahlen, die andere mit Nummern versehen ist. Erstere rühren vom Componisten her, dürfen demnach bis zu einer gewissen Höhe, so lange nämlich derselbe die Gewohnheit festgehalten, selbe eigenhändig auf jedem Manuscripte zu notiren, als ziemlich verlässlich angesehen werden. Diese Kategorie umfasst zumeist die grösseren und grossen Werke jeder Gattung. Die mit Nummern versehene aber wurde durch Uebereinkunft der verschiedenen Verleger, anfänglich im Einverständniss mit dem Componisten, aufgestellt und umfasst bloss kleine Werke, als: Variationen, Tänze, kleine Lieder, von denen nicht wenige erst nach dem Ableben Beethoven's veröffentlicht worden.

„Diese Unterscheidung hat jedoch lediglich nur bei Katalogisirung der Werke aus den letzten fünf Jahren dieser ersten Periode eine chronologisch richtige Geltung. Weiterhin wird von einer katalogischen Unordnung zu berichten sein, wie sie wohl in so hohem Grade niemals bei einem Autor vorgekommen sein dürfte. Auf Beethoven selber fällt nur ein geringer Theil der Schuld, der grösste aber auf die Verleger und ausser diesen noch auf die den Tondichter lange Zeit hindurch bevormundenden Personen.

„Die Verleger betreffend, so war es zumeist Mangel an Einverständniss, zuweilen in Folge von gegenseitiger Eifersucht und Beneidung, durch welches die bedauerliche Verwirrung herbeigeführt worden. Ein anderer Grund findet sich in der unberechtigten, zumeist willkürlichen Einschaltung so vieler arrangirten Werke unter die Opuszahlen. Nur durch Beseitigung der Arrangements in eine abgesonderte Kategorie könnte eine bessere Ordnung bei den Originalen erzweckt werden.

„B. Sind die Werke unseres Meisters nicht immer in derselben Ordnung zur Veröffentlichung gelangt, als sie entstanden. Einzelne wurden theils wegen späterhin noch anzulegender Feile zurückgehalten, theils blieben sie aus Verlags- oder richtiger Speculationsgründen viele Jahre im Pulte des Verlegers verborgen. Das der dritten Periode anhangende Verzeichniss wird derlei vom Verleger zurückgehaltener Werke mehrere anführen. Hinsichtlich der chronologischen Reihenfolge findet sich schon bei Opus I eine Unrichtigkeit. Das Trio in *C-moll*, welches in der Sammlung an dritter Stelle steht, war das zu allererst vollendete. Steigerung des Effectes von Nummer zu Nummer war der Grund, dass es dem in *Es-dur* und in *G-dur* nachgestellt worden. Oder der Componist sah sich bei dreien in ein Opus zusammengelegten Producten gleicher Gattung veranlasst, das schwächere in die Mitte zu stellen. So findet es sich bei den drei Sonaten, Op. 2, ferner noch bei den drei Sonaten, Op. 10, dieser Periode angehörig. Weiterhin erscheint ein solcher Grund nicht mehr vorwaltend.

„Bei dem gegenwärtig blühenden Zustande der Conjectural-Kritik in Beethoven's Musik, vornehmlich in Russland und Frankreich, ist mehrfach ausgesagt worden, dass einzelne von den Werken, die mit anderen zusammen unter einer Opuszahl vorliegen und entweder im Stil oder im Gehalt von den mitgehenden sich unterscheiden, ihr Entstehen einer früheren Zeit verdanken. Dem muss entschieden widersprochen werden. Ein Jahr früher oder später niedergeschrieben, ist von keiner Bedeutung, und mehrere Jahre lagen niemals dazwischen. Als ganz zuverlässig gilt, dass keines der weiter unten verzeichneten Werke vor 1794 verfasst worden. Einzelne dieser im Uebermaass grübelnden und tiftelnden Conjectural-Kritiker, in der Einbildung, bei Beethoven ein stetes Fortschreiten ohne Rückschritt auffinden zu wollen, haben dessen Opuscula, als die Bagatellen und andere kleine Sachen für Pianoforte, viele Lieder u. dgl. in des Meisters Jugendzeit zurückverwiesen. Sie conjecturirten und philosophirten, dass nach „Fidelio", der *C-moll-* und der Pastoral-Sinfonie der Autor solche Kleinigkeiten nicht mehr schreiben gekonnt. Diese verbissenen Kunstschwätzer, die sich in fast bedauerlicher Weise abmühen, das Aufsteigen des Beethoven'schen Genius trigonometrisch berechnen zu können, wie ihnen gerade die Opuszahlen in den Kram taugen, mögen vernehmen, dass nicht wenige dieser Opuscula während des Zusammenlebens mit Beethoven vor meinen Augen entstanden, und von einigen noch Abschriften mit Correcturen des Componisten von mir aufbewahrt werden. Ist der Montblanc nicht von mehreren minder hohen Bergen, sogar von ganz niedrigen, umgeben?

„Hörten wir gleichwohl einige Seitenzahlen zurück den eben dreissig Lebensjahre zählenden Beethoven ausrufen: „„Nichts von Ruhe!"" so darf doch versichert werden, dass er nach weiteren zwanzig Jahren nicht mehr so gedacht, vielmehr gefühlt habe, dass er zuweilen der Ruhe bedürfe, nämlich einer thätigen Ruhe oder ruhigen Thätigkeit. Aus solchen Momenten datiren verschiedene Kleinigkeiten, deren einige aus Gefälligkeit für Gönner und Freunde geschrieben worden. Warum wollen die das Innere des Erdballs durchwühlenden Kunstphilosophen nicht lieber aus solchem Verfahren den Schluss ziehen, dass Beethoven sich zuweilen in ein jugendliches Alter zurückversetzte, um dann wieder neugestärkt mit aller Willens- und Geisteskraft mehrere Schritte nach vorwärts thun zu können? Mit welchem Epitheton er selber solche Kleinig-

Digitized by Google

keiten charakterisirt, werden wir in der dritten Periode vernehmen.

„C. Wird unter vorbemerkten Umständen nur um die Zeit des Erschienenseins der verschiedenen Werke gefragt werden dürfen. Allein selbst dabei können einzelne leise Zweifel nicht mit Sicherheit gelöst werden. Indess sind Differenzen um ein Jahr früher oder später von keiner Bedeutung. Es konnte mit Gewissheit nicht ermittelt werden, ob ein Werk zu Ausgang des einen oder bei Eingang des folgenden Jahres der Oeffentlichkeit übergeben worden. Hinsichtlich Feststellung einer chronologischen Ordnung, wenigstens bei den grösseren Werken, war der Verfasser noch bei Lebzeiten des Meisters unter Mitwirkung der Verleger Artaria und Diabelli beflissen. Anlass hierzu hatte eine Zuschrift mit vielen Fragezeichen von Ersterem an Beethoven im Jahre 1819 gegeben, welche als Beleg für die katalogische Unordnung im Anhange zur zweiten Periode mitgetheilt werden soll. Leider aber war kein Ausweg aus diesem gräulichen Verhaue zu ermitteln. Das Original von Artaria's Zuschrift liegt vor.

„D. Soll im Verzeichniss der Werke, wo nur thunlich, der erste Verleger genannt werden, und zwar auf Grund von deren Correctheit, wenigstens im Allgemeinen. Es ist der Sache wegen wichtig, zu wissen, dass Beethoven seine wiener Ausgaben stets selber corrigirt hat. Von auswärts gedruckten Werken sind mir, als von ihm corrigirt, nur die letzten Sonaten, Op. 109, 110 und 111, im Schlesinger'schen Verlage zu Paris bekannt. Dass sich indess alle die von ihm selber corrigirten oder bloss revidirten Ausgaben durch absolute Reinheit auszeichnen sollten, wird man wohl kaum erwarten. Es bleibt überall noch zu wünschen. Unter den älteren wiener Officinen gab es eine und andere, die sich der Nachlässigkeit wie auch Unsauberkeit diesfalls nur gar zu oft schuldig gemacht hatte, dem Seitens des Componisten nicht zu steuern war. So hat man z. B. in der *Sonate pathétique* den Abgang einer ansehnlichen Zahl von Vortragszeichen im ersten und zweiten Satze, wichtig für richtige Auffassung, nicht bloss für Färbung, zu beklagen. Und diese Mängel laufen durch alle Nachdrucke. Was die vielerlei Nachdrucke in letzter Zeit hinsichtlich der Correctheit noch überdies verschuldet, soll beigehend nur berührt, aber offen gestanden werden, dass einzelne der Verlagshandlungen starken Tadel verdienen.

„Eine Verlagshandlung, die sich um Auffindung aller Original-Drucke von Claviermusik bemühen und danach einen mit allem Fleisse gesäuberten Nachdruck bewerkstelligen wollte, würde sich um Beethoven's Literatur hoch verdient machen. In der Wohlfeilheit der Ausgaben darf man solches Verdienst allein nicht finden wollen, wie man in unseren Tagen thut, will man sich nicht auf gleiche Stufe mit Baumwoll-Fabricanten stellen lassen. Sind gleichwohl die meisten der alten wiener Verlagshandlungen erloschen und ihr Verlag auf Andere übergegangen, wie z. B. der reichhaltige des Kunst- und Industrie-Comptoirs sammt dem von Eder, Mollo & Comp. auf Steiner & Comp. (gegenwärtig Haslinger), ferner der Verlag von Cappi auf Witzendorf, so ist es nicht wohl glaublich, dass deren Original-Drucke sämmtlich verloren sein sollten."

Der hier erwähnte Brief Artaria's ist vom 24. Juli 1819. Er erwähnt (S. 203) als im Katalog der Beethoven'schen Werke fehlende Nummern, die er nirgends habe finden können: Op. 46, 48, 51, 65, 66, 71, 72, 87, 88, 89, 103, und unter mehr als zwanzig (gedruckten) Werken, die keine Opuszahl haben, nennt er ausser mehreren kleineren auch: Fidelio, Ouverture zu Leonore (nach Schindler Nr. 3, die 1810 veröffentlicht worden), sechs Lieder von Gellert, Adelaide, Quintett für zwei Violinen u. s. w. in *Es-dur*, Quintett desgl. in *C-dur*, *Ah perfido*, Sextett für Blas-Instrumente u. s. w.

Beethoven, damals in Mödling mit seiner grossen *Missa* in *D* beschäftigt, erwiederte alsbald (Schindler I., S. 205): Er habe nun keine Zeit, sich mit dieser Verwirrung abzugeben, sei überhaupt ausser Stande, etwas in dieser Sache zu thun; die Herren Verleger hätten diese Unordnung herbeigeführt, sie sollen nun sehen, wie sie damit zurecht kommen. Schliesslich adressirte er Artaria an seinen Collegen Steiner u. Comp. behufs der Mitwirkung zu einer allenfalls möglichen Entwirrung. „Diese Verlagshandlung lehnte jedoch die Theilnahme ab, indem sie bereits mit Beethoven auf nicht besonders freundlichem Fusse stand. Kurz vorher hatte dieselbe ein absonderliches Meisterstück mit Einreihung zweier kleinen Lieder von Beethoven unter die Opuszahlen fertig gebracht, ohne den Meister früher befragt zu haben; es sind die Liedchen: „Der Mann von Wort", mit Op. 99, dann: „Merkenstein", mit Op. 100 bezeichnet, ein jedes bloss aus zwei Seiten bestehend. Beethoven's Protestation gegen solche Willkür wurde nicht beachtet. Wir ersehen daraus den Fortbestand der verlegerischen Rücksichtslosigkeit gegen Mahnungen, wie auch gegen Interessen der Autoren, wie Eingangs der zweiten Periode schon gezeigt worden."

Bei so bewandten Umständen wird man es dem Verfasser nicht zum Vorwurf machen können, dass auch er keine Ordnung in die Verwirrung des Katalogs der Beethoven'schen Werke gebracht habe. Er hat gesucht, die grösseren Werke in die richtige Zeit ihres Entstehens einzureihen, und hat darin gethan, was er konnte. *Ultra posse nemo obligatur.* Das Uebel ist so tief eingewurzelt, dass es schwerlich jemals mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden

Digitized by Google

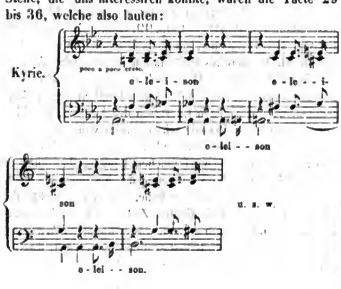
kann. An eine Aenderung der Opuszahlen, wäre sie auch noch so urkundlich beglaubigt, ist schon deswegen, wie auch Schindler selbst sagt, nicht zu denken, „weil das Publicum sich mit den bestehenden Opuszahlen längst vertraut gemacht hat.“ So spottet im Kleinen wie im Grossen ein Irrthum, welcher der Menge bequem und lieb geworden, der Fackel der Wahrheit.

Oeffentlicher Concurs um die vacant gewordene Preisrichter-Stelle zur Beurtheilung der Werke, welche den Nachweis zu liefern haben, dass die neuesten Fortschritte in der Harmonik auf die Natur gegründet sind.

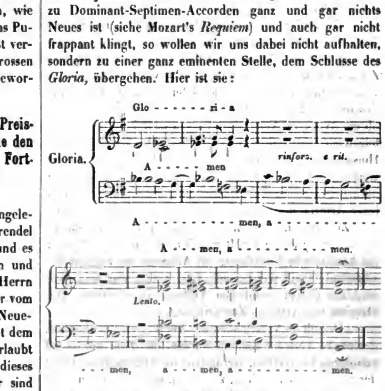
Da einer der Herren Preisrichter in obiger Angelegenheit dem Vernehmen nach das ihm von Dr. Brendel in Leipzig übertragene Ehrenamt niedergelegt hat, und es ausgemacht ist, dass es kaum einen angenehmeren und interessanteren Auftrag geben könnte, als mit Herrn Preisrichter Fr. Liszt über die beste Erklärung der vom Componisten Fr. Liszt erfundenen harmonischen Neuerungen Erörterungen anzuknüpfen und schliesslich mit dem Ersteren über den Letzteren abzustimmen, so erlaubt sich der gehorsamst Unterzeichnete die Bitte, ihm dieses vacante Amt gütigst anvertrauen zu wollen. Wir sind natürlich bereit, eine Probe unseres Talentes abzulegen, und da wir mit der Thür ins Haus zu fallen lieben, so wollen wir sogleich mit einer solchen Probe dienen.

Wir wählen als Object die „*Missa* für Männerstimmen“ von Dr. Liszt und gehen dieselbe durch, das Wichtigste heraushebend.

Im *Kyrie* findet sich leider des Enharmonischen so wenig, dass wir fürchten müssen, dieses Stück werde bald zur Vergangenheits-Musik gerechnet werden. Die einzige Stelle, die uns interessiren könnte, wären die Tacte 29 bis 36, welche also lauten:



Da jedoch eine solche Fortrückung von verminderten zu Dominant-Septimen-Accorden ganz und gar nichts Neues ist (siehe Mozart's *Requiem*) und auch gar nicht frappant klingt, so wollen wir uns dabei nicht aufhalten, sondern zu einer ganz eminenten Stelle, dem Schlusse des *Gloria*, übergehen. Hier ist sie:



Die hohe Originalität dieses Schlusses und besonders der letzten fünf Tacte leuchtet sofort ein, und da sie den Philistern viel Aergerniss verursachen dürfte, so folge hier eiligst ihre Erklärung und Rechtfertigung.

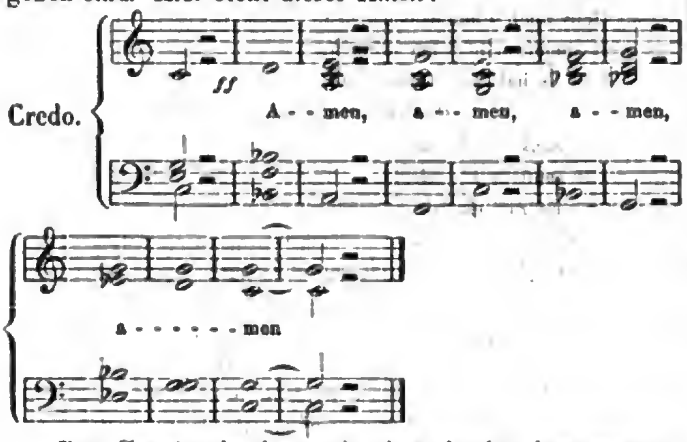
Der Anfang der abgedruckten Stelle bis zu den letzten fünf Tacten scheint aus *B-dur* zu gehen. Das wäre aber die erste Täuschung, welche dem Hörer passiren könnte, und welche ihm schon den Secund-Accord auf *des* als etwas kühn erscheinen lassen würde. Man muss die Stelle in *Es-dur* mit vierter erhöhter Stufe (*in modo lydico*) hören, dann begreift man leicht jenen Secund-Accord auf *des*. Der letzte darf aber nicht als Dominant-Accord von *As* gehört werden, sonst würde man eben *As-dur* erwarten. Man muss vielmehr entweder sich beeilen, eine enharmonische Verwandlung im Gehör vorzunehmen und den ganzen *Es*-Accord in einen *Dis*-Accord umdenken, und zwar schnell, bevor der Tact zu Ende ist; dann aber braucht man bloss einen bekannten Trugschluss zu erwarten und wird das *E-dur* also in Ordnung finden; — oder man nimmt den *E-dur*-Accord als einen *Fes-dur*-Accord hin, wobei man sich den schwierigen Process des enharmonischen Umdenkens ersparen kann. Allein im letzten Falle was weiter? Nach *Fes-dur* kommt *F-dur*. Man müsste also wieder entweder *Fes-dur* in *E-dur* umdenken, oder *F-dur* als Doppel-*Ges-dur* hören, auf welche Art man denn am Ende des Stückes glücklich in Doppel-*As-dur*

Digitized by Google

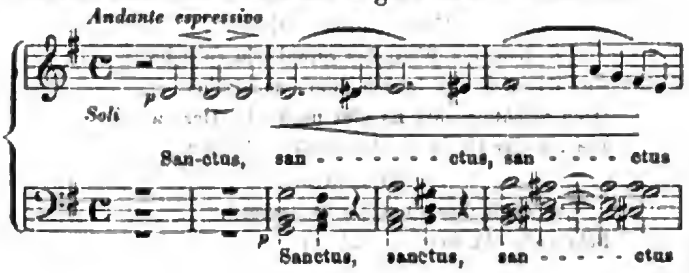
angelangt wäre. Wir rathen zu dem letzteren oder auch zu einem anderen Mittel, nämlich dazu, schon viel früher statt *Es-dur Dis-dur*, und statt *B-dur Ais-dur* zu denken. Einem gebildeten Musiker kann Beides keine grosse Schwierigkeiten machen, und er wird für die kleine Mühe durch die Freude entschädigt sein, diese Stelle, namentlich den $\frac{6}{4}$-Accord von *E-dur*, rein zu geniessen, ohne Schrecken und Angst.

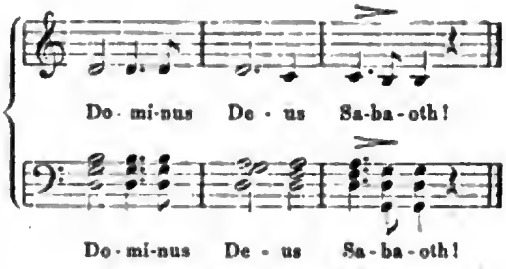
Wir gehen weiter und springen sogleich zu dem anderen „*Amen*" am Ende des *Credo*. Welch tiefer Grund Liszt bewogen haben mag, hier nicht enharmonisch-neudeutsch, sondern alt-italiänisch zu schreiben, möchten wir uns kaum getrauen mit Sicherheit anzugeben, doch sei hier wenigstens eine Vermuthung gestattet.

Jedenfalls denkt Liszt bei dem *Amen* des „*Gloria*" an Gottes allumfassende Gnade und Liebe. Er kann sich das *Amen* hier nicht anders denken, als mit einer Umarmung oder Umspannung des ganzen Weltkreises, welche musicalisch nicht anders auszudrücken ist, als durch eine rasche Modulation durch den Kreis der gesammten vier- und zwanzig Tonarten, natürlich mit Auslassung einiger, da sonst zu viel Aufenthalt entstehen müsste. Bei dem *Amen* des „*Credo*" dagegen kann Liszt wohl nicht anders, als an die alten Glaubenslehren denken, welche musicalisch nur mit Accord-Folgen der alten Italiäner wiederzugeben sind. Hier steht dieses *Amen*:



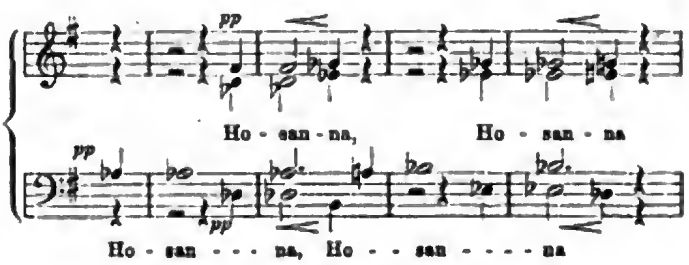
Das *Sanctus* beginnt mit einer höchst interessanten Tonfolge, welche sich leider schon im siebenten Tacte in banales *G-dur* auflös't, was diesem Satze in nicht ferner Zukunft sehr zum Nachtheil angerechnet werden wird:



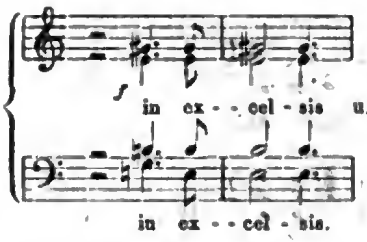


Bei diesem Anfange ist offenbar das Princip der Selbstständigkeit der Stimmen auf geistvolle Weise zur Durchführung gebracht, und es wird ein höchst zeitgemässes Veto eingelegt gegen die veraltete Regel, dass alle Stimmen, welche zugleich ertönen, in dem tyrannischen Zwinger einer Tonart zu verbleiben haben. Unser *primo Tenore solo* hat hierbei den drei anderen Stimmen gegenüber eine schwierige Stellung; er muss bei den Worten: „Heilig, heilig!" der Erde so gänzlich entrückt sein, dass er nicht mehr vernimmt, was die unter ihm singen. Denn indem er von *d* durch *dis* nach *e*, und von *e* durch *eis* nach *fis* geht, drückt er für sich allein die Modulation vom *D*-Accord nach *E-moll* oder *C-dur*, dann vom *E-dur*-Accord nach *D-dur* oder *Fis-moll* aus. Die unteren Stimmen aber bewahren mit seltener Consequenz unter einander das Recht, einen Staat im Staate zu bilden und den Oberen im Blauen singen zu lassen, was ihm seine „Entrücktheit" eingibt. Wenn dies jedoch gewöhnlichen Menschenkindern frappant vorkommen sollte, so erlauben wir uns anzudeuten, dass die unteren Stimmen die gesammte Menschheit vorstellen, welche von der höchsten, obersten (Gottes-) Stimme sichthar, man könnte sagen: an den Haaren, hinaufgezogen wird. Die Hauptsache bleibt, wie gesagt, immer, dass die Selbstständigkeit der Stimmführung gewahrt wird, und da die Aussenstimmen immer bei der Quinte wieder zusammen kommen, so lässt sich dagegen wohl kaum etwas weiter einwenden, als höchstens die „Quinten", die dabei herauskommen, welche zu classificiren und geschichtlich einzureihen wir dem geschätzten Gelehrten im Fache des Quinten-Verbots, Herrn D. Ambros in Prag, überlassen.

Wir gelangen nunmehr zu den aussergewöhnlichen Accord-Fortschreitungen im *Osanna*:

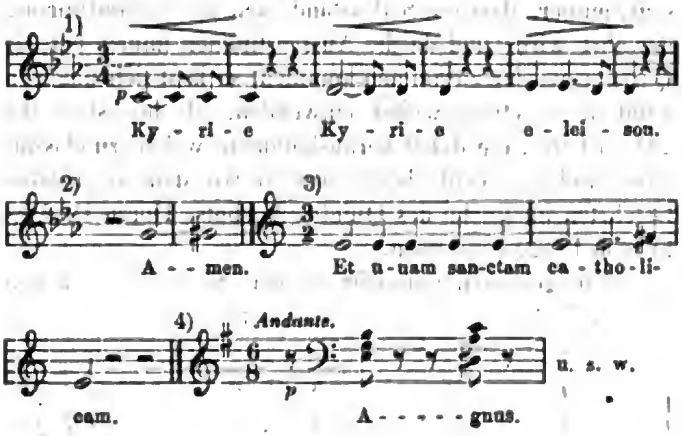


Digitized by Google



Abgesehen davon, dass diese Stelle sich auf ähnliche Art erklären lässt, wie die vorige, müssen wir hier den sublimen Einfall Liszt's bewundern, dass er die vier Stimmen nicht eher laut *Hosanna* singen lässt, als bis sie „in der Höhe" von *Es-dur* („*in excelsis*") angekommen sind. Auch eignet sich die chromatische Fortschreitung ganz besonders für die gedrückte Stimmung, welche den Sünder erfüllen muss, wenn er Hosianna ruft und dabei seiner Schuld gedenkt, welche der Sohn Gottes durch seinen Opfertod hinwegnimmt.

Wir wären nun mit der beabsichtigten Probelegung fertig und hoffen durch dieselbe unsere Berechtigung zur Bewerbung um das oben bezeichnete Richteramt nachgewiesen zu haben, wollen aber noch die einmal genommene Veranlassung benutzen, um einige andere Dinge, die nicht zur Harmonik gehören, zu berühren und uns vollkommen einverstanden damit zu erklären, dass die Zukunfts-Partei an dem Satze festhält: „*Quod licet Jovi, non licet bovi.*" Wenn Schumann mitunter Fehler gegen die richtige Declamation macht, so ist das ein Frevel ohne Gleichen; bei Liszt ist dergleichen natürlich eine Schönheit ohne Gleichen. Oder sind die folgenden nicht unstreitig höchst geniale Züge?



Terpander.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Schiller's.

Donnerstag, 10. November 1859.

Programm I. Theil. 1. Ouverture zur „Braut von Messina" von R. Schumann. — 2. Prolog, gedichtet und gesprochen von Wolfgang Müller von Königswinter. — 3 „Des Mädchens Klage" von Schiller, componirt von F. Schubert, gesungen von Fräul. Francisca Schreck. — 4. „Die Erwartung" von Schiller, componirt von F. Schubert (für Orchester instrumentirt von F. Hiller), gesungen von Herrn Wolters. — 5. Fest-Cantate: „An Schiller's Wiege", nach Schiller'schen Worten verfasst von L. Bischoff, componirt für Soli, Chor und Orchester von F. Hiller. Soli: Fräul. Vroonen aus Brüssel, Fräul. Schreck, die Herren Wolters und Schiffer.

II. Theil. Die neunte Sinfonie von L. van Beethoven.

An Schiller's Wiege.

(Instrumental-Einleitung.)

Eine Stimme (Sopran).

Welch ein Wehen,
Welch ein Klingen
Aus den Wolken,
Aus den Höhen!
Tragen mich des Geistes Schwingen,
Hebt mich Phantasie empor?
Harmonieen hör' ich klingen,
Und es ballt ein Geisterchor.

Chor (Frauenstimmen).

Senkt euch zur Erde
Mit sanftem Flügelschlag:
Es ruf' ein mächtig Werde
Den schlummernden Genius wach.
Erwach'! erhebe dich zu neuem Leben!

Allgemeiner Chor.

„Auf! dringe durch das Morgenthor des Schönen"
In der Begeist'rung hehres Zauberland!
An deiner Wiege stehen die Kamönen,
Und Lieb' und Freiheit fassen ihre Hand.

„Und was im milden Saitenklang der Musen
Dein Herz mit süssem Leben bald durchdringt,
Erzieh' die hohe Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst empor zum Weltgeist schwingt."

Eine Stimme (Bariton).

„Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen,
Und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n:
Doch fürchte nicht! Es gibt noch edle Herzen,
Die für das Hohe, für das Schöne glüh'n."

Vier Stimmen.

„Wie mit dem Stab des Götterboten"
Beherrsche du das junge Herz;

Digitized by Google

Ob sie auch Nacht und Tod bedrohten,
Du führst die Liebe himmelwärts.

„Die Sehnsucht blickt nach schönen Hügeln,
Die ewig jung und ewig grün“:
Die Phantasie auf gold'nen Flügeln,
Sie trägt dich an den Hügeln hin.

„O zarte Sehnsucht! süsses Hoffen,
Der ersten Liebe gold'ne Zeit!
Das Auge sieht den Himmel offen,
Es schwelgt das Herz in Seligkeit.“

Allgemeiner Chor.

„Doch, wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude mit Gigantenschritt
Verheerend nach Tyrannenweise
Ein ungeheures Schicksal tritt“:
„Dann flüchte du aus Kerkerschranken
Dich in die Freiheit der Gedanken“

Hat dich dein Geist emporgetragen
Zum göttlich hohen Ideal,
„So musst du glauben, musst du wagen“,
Dich blende nicht der Sonne Strahl:
Erhebe hoch des Lichtes Fahne,
Dass sie den Weg zur Freiheit bahne!

Eine Stimme (Sopran) und Chor.

Was du gesungen, es wird leben!
Erhaben über Brauch und Zeit
Dir ewig grüne Kränze weben
Im Glanze der Unsterblichkeit!
Und aus den Hütten, von den Thronen
Bringt dir das Vaterland die Kronen!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin, 5. November. Der königliche Opernsänger Theodor Formes, welcher zu einer Cur verreis't war, ist völlig genesen hieher zurückgekehrt und wird in den nächsten Tagen wieder die Bühne betreten.

Braunschweig. Unsere Concert-Saison hat nun auch ihren Anfang genommen. Die vier jüngeren Gebrüder Müller haben drei Quartett-Soiréen veranstaltet und Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und Volkmann ausgeführt. In Braunschweig, der Vaterstadt der beiden Müller'schen Quartette, ist das Interesse für dieselben stets ein sehr lebhaftes; die allgemeine Stimme lässt den Nachfolgern des ursprünglichen berühmten Quartetts volle Gerechtigkeit widerfahren und würdigt das übereinstimmend Gute, wie auch das charakteristisch Verschiedene derselben im Vergleich zu den unvergesslichen älteren Brüdern.

Dresden, 1. November. Vieuxtemps, der in voriger Woche im leipziger Gewandhaus-Concerte spielte, wird hier ungefähr Mitte dieses Monats concertiren. — Die Gebrüder Müller gaben hier drei Quartett-Akademieen.

Breslau. Die Direction des Stadttheaters lässt vom 1. November d. J. an täglich Nachmittags von 4 bis 5 Uhr unentgeltlichen Unterricht in Musik und Gesang an befähigte Personen ertheilen, welche das sechszehnte Jahr erreicht haben. Diejenigen, welche den Vortheil dieses Unterrichts geniessen wollen, müssen die Genehmigung ihrer Eltern oder Vormünder beibringen und sich verpflichten, auf eine bestimmte Zeit gegen entsprechende Entschädigung im Chor mitzuwirken. (Breslauer Zeitung.)

Mainz. Die Aufführung von Mendelssohn's „Paulus“ am 31. October muss zu den gelungensten Productionen unserer Liedertafel und des Damengesang-Vereins gerechnet werden. Das herrliche Werk war mit ausserordentlicher Liebe einstudirt worden, und die Ausführung der Chöre liess fast nichts zu wünschen übrig. Licht und Schatten in dem Tongemälde liessen die feinen Nuancen des Vortrags hervortreten, der Eindruck des Mühevollen und Aengstlichen verschwand, und der Zuhörer gewann das Gefühl der vollsten Beherrschung der technischen Schwierigkeiten und konnte sich deshalb ungestört der grossen Schönheiten erfreuen, welche gerade dieses Oratorium in so reichem Maasse bietet. Der Soli, gesungen von Fräul. Lehmann aus Wiesbaden, den Herren Hill und Schneider aus Frankfurt und Wiesbaden, müssen wir besonders rühmend gedenken. Die beiden geschätzten Gäste aus Wiesbaden sind als treffliche Oratoriensänger bekannt. Herr Schneider wird sogar vielfach für den besten Oratorien-Tenor gehalten, und nach der ausgezeichneten Leistung an diesem Abende unterschreiben wir dieses Urtheil ohne Zögern. Herr C. Hill, welchem von Frankfurt ein sehr schmeichelhafter Ruf vorausgegangen, rechtfertigte denselben trotz seiner kleinen Indisposition vollkommen. (Südd. Musik-Ztg.)

Wiesbaden, 2. November. Vorige Woche fand in dem grossen Saale des Curhauses das erste der Abonnements-Concerte des Cäcilien-Vereins in Verbindung mit dem Orchester unserer Hofbühne Statt. Dasselbe bot in der ersten Abtheilung die Sinfonie in *G-moll* von Mozart, den Chor aus dem Weihnachts-Oratorium von S. Bach, die Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven; in der zweiten Abtheilung die Ouverture zu „Coriolan“ von Beethoven, ein Recitativ und Arie für Sopran und obligate Violine mit Orchesterbegleitung von Mozart (Fräul. Zirndorfer), ein Violin-Concert von de Bériot (Herr Kahl vom Theater-Orchester) und den 114. Psalm von Mendelssohn. In der Phantasie hatte Herr Capellmeister Marpurg aus Mainz den Clavierpart übernommen.

Frankfurt. Der Cäcilien- und der Rühl'sche Gesang-Verein haben ihre regelmässigen Proben begonnen und ihre Programme veröffentlicht. Hiernach giebt der zuerst genannte Verein vier Concerte; im ersten *Requiem* von Mozart und „Lobgesang“, Sinfonie-Cantate von Mendelssohn; — im zweiten Josua, Oratorium von Händel; — im dritten „Passion“ nach dem Evangelium Matthäi von J. S. Bach; — im vierten „Improperia“ von Palästrina, *Stabat mater* von Astorga, „Psalm“ von Marcello, Cantate „Gottes Zeit“ von J. S. Bach, „*Iste dies*“ von Cherubini, eine Motette von Haydn und „Hymne an die heilige Cäcilia“ von L. Spohr. — Der Rühl'sche Verein kündigt drei Concerte an; im ersten sollen „Psalm 30, Aus der Tiefe“ von J. S. Bach und *Missa* in *C* von Beethoven, im zweiten „Comala“ von Niels W Gade und „Die erste Walpurgisnacht“ von Mendelssohn, im dritten „Salomon“, Oratorium von Händel, zur Aufführung kommen, und zwar sämmtliche Tonwerke mit Orchesterbegleitung. Auch sechs Quartett-Soiréen von den Herren L. Strauss, H Stein, E. Welcker und H. Brinkmann sind angekündigt, welche uns achtzehn der besten Tonwerke dieser Gattung, worunter auch drei Streich-Trio's und zwei Quintette, von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Schubert, Mendelssohn u. s w. vorführen werden.

Prag. Die seit Wochen erwartete Aufführung von Richard Wagner's „Rienzi“ hat endlich Statt gefunden. Der Referent der „Bohemia“ berichtet, dass mehrere bedeutende Momente der volle vier Stunden in Anspruch nehmenden Vorstellung von dem sehr vollen Hause äusserste Theilnahme fanden, und nach den einzelnen

Digitized by Google

Acten, in deren Finales die grössten Effecte fallen, stürmische Hervorrufe Statt fanden. Die drei Haupt-Partieen waren durch die Damen Prause, Mik und Herrn Bachmann besetzt; die meisten Decorationen neu.

Madrid. 12. October. Die italiänische Oper unter Mario's Direction (Unternehmung eines pariser Capitalisten) hat mit einem auffallenden Scandal begonnen. Man eröffnete mit Norma. Die Sängerin Calderon (Adalgisa), so wie Mario und Bonché wurden gut aufgenommen, nicht so die Grisi. Dafür erlaubte sie sich einige starke Ausdrücke, die, von den nächsten Zuschauern gehört, sehr bald im ganzen Hause bekannt wurden. Als sie wieder auftrat, erschallte ein furchtbares Pfeifen. Am folgenden Tage erschienen entschuldigende Worte der Künstlerin in der Presse — vergebens: sie wurde in der zweiten Vorstellung noch stärker ausgepfiffen. Darüber wurde Mario unwohl, bat um Nachsicht, die Oper konnte nicht ausgespielt werden, und das Paar kann und wird nicht wieder auftreten.

Ueber den Verkauf der Geige de Bériot's an Wieniawski (s. Nr. 42 d. Bl.) geht uns die Berichtigung zu, dass allerdings in Ems die Bedingungen (20,000 Frcs. Kaufpreis) festgestellt worden sind, Wieniawski aber den Verkäufer ersucht hat, seine entscheidende Antwort erst in Petersburg, wo beide Künstler diesen Winter wieder zusammentreffen werden, entgegen nehmen zu wollen. Bis jetzt ist also der prachtvolle Magini noch im Besitze de Bériot's.

New-York. Herr Karl Bergmann wird die Sonntags-Concerte der vorigen Jahre auch in diesem Winter fortsetzen. Der Prospectus ist bereits veröffentlicht. Von Sinfonieen sollen wir Beethoven's in *A-dur* und dessen Pastorale, Mozart's in *D-dur*, Haydn's in *G-dur*, Mendelssohn's in *A-moll*, Schubert's in *C-dur*, Schumann's in *B-dur* und *D-moll*, Gade's in *C-moll* und von Liszt's symphonischen Dichtungen Tasso, Festklänge und die Präludien hören. Von Ouverturen stehen uns in Aussicht Beethoven's Leonore und Coriolan, Mendelssohn's Meeresstille und die Hebriden, Schumann's Manfred, Wagner's Faust, Rienzi und Tannhäuser, Berlioz' König Lear, Die Vehmrichter, Romeo und Julie (Fest bei Capulet), Fee Mab; von Concerten für Pianoforte Beethoven's in *Es* und in *G-dur*, ferner sein Tripel-Concert für Piano, Violine und Cello, Schumann's in *A-moll*, Chopin's in *F-moll*, Liszt's in *Es dur* und andere mehr; und endlich an Chören die aus Schumann's Paradies und Peri und Der Rose Pilgerfahrt; ferner aus Alceste, Orpheus, Fidelio, Fliegende Holländer, Rienzi, Tannhäuser und Lohengrin. Kein Zweifel, dass ein solches Programm und dessen getreue Ausführung nicht bloss auf eine erfreuliche musicalische Gegenwart deutet, sondern auch sehr schöne Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Es wird wohl Keinem einfallen, in demselben ein Uebergewicht des Neuen über das Alte zu erkennen. Ein solches Verfahren wäre nicht bloss auffällig, sondern auch einfältig. Aber auf der anderen Seite würde es dies ebenfalls sein, wenn man verkennen wollte, wie schön dabei der Pflicht genügt ist, dem Neuen Rechnung zu tragen. Lasset uns hören und immer wieder hören, was der schöpferische Genius der musicalischen Gegenwart in Deutschland gebiert, das Uebrige findet sich von selbst.

St. Louis, 1. October. Vor Kurzem wurde das von dem Dr. Börnstein, dem bedeutenden deutsch-americanischen Theater-Unternehmer, gebaute neue Opernhaus durch die freilich sehr mittelmässige Truppe *Parodi* eröffnet. Es sollen darin italiänische Oper und deutsches Schauspiel abwechseln. Es ist entschieden eines der schönsten und bequemsten Theater in der Union. Der Zuschauerraum ist sehr geräumig, so dass ein Ueberfüllen des Hauses kaum möglich ist. Es sind zwei Dress-Circles, der eine ist etwas über das Parquet erhoben, während der andere die erste Galerie bildet. Jeder dieser Dress-Circles fasst bequem achthundert Personen, die Gänge, Sitze u. s. w. sind breit genug, um die jetzige Mode zu accomodiren, und von allen Seiten ist die Bühne und das Publicum im Bereiche des Zuschauers, so dass auch gar nichts in dieser Beziehung zu wünschen übrig bleibt. Das Parquet fasst vierhundert Personen und die zweite Galerie achthundert. Die Gänge und Vorhallen sind sehr breit und können, im Falle es nöthig wird, mindestens tausend Personen bequem fassen, so dass also im Ganzen hinlänglich Platz für ein drei Tausend Köpfe zählendes Auditorium vorhanden ist. Die Breite des Zuschauerraumes beträgt zweiundsiebenzig, die Höhe zweiundvierzig Fuss. Die Bühne ist fünfzig Fuss breit und fünfundsiebenzig Fuss tief. Das Haus ist mit dreihundert fünfzig Gasflammen beleuchtet. Die Sitze sind mit rothem Damast gepolstert und äusserst bequem. Die Verzierungen sind sehr geschmackvoll, Weiss und Gold sind die vorherrschenden Farben, die auf beiden Seiten nach und nach in andere Farben übergehen. Ein prachtvoller neuer Zwischenact-Vorhang, von Alex. Buillet gemalt, erntete allgemeine Bewunderung. Er stellt eine italiänische Landschaft vor mit Figuren im Vordergrund. Bei der deutschen Bühne sind unter Anderen die Damen Börnstein und Lindemann und die Herren Pfeiffer, Fortner und Grossmann thätig. (Aus der Deutschen Musik-Zeitung für die Vereinigten Staaten vom 1. October, deren vierter Jahrgang unter der Herausgabe und Redaction von Karl Winterstein in Philadelphia erscheint. Früherer Herausgeber: Phil Rohr.)

Ankündigungen.

Für Liedertafeln und Gesangvereine.

Durch alle Buch- und Musicalienhandlungen ist zu beziehen:

Schwert und Schild.

VATERLANDS- UND KRIEGSLIEDER

von Müller von der Werra.

Mit Original-Compositionen (für vierstimmigen Männergesang) von W. Tschirch, P. Huss, J. E. Schmölzer (Preislied), J. V Hamm, F. Nohr, W. Popp, W Speidel, G. Emmerling, J. Otto, A. Zöllner und A. Methfessel.

Ein Beitrag zu allen Gesangs-Bibliotheken und Commersbüchern.

Preis 15 Ngr.; in Partieen billiger.

Diese Sammlung, 15 recht patriotische Dichtungen, von bekannten und beliebten Componisten mit volksthumlichen, frischen und feurigen Melodieen versehen, enthaltend, kann allen Gesang-Vereinen bestens empfohlen werden; bei dem überaus billigen Preise von nur 1 Ngr. für eine Original-Composition werden diese Lieder, elegant ausgestattet, allgemeinen Anklang und Eingang finden.

(Verlag von **Hermann Mendelssohn** in Leipzig.)

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Sonntag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 47. **KÖLN, 19. November 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Die Schiller-Feier in Paris. Von B P. — Der Musik-Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur. Von N..... — Aus Hamburg (Die Hamburg-Altonaer Oper — Karl Formes). — Schiller und Liszt. Von SCRIPSI. — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich zur Feier des Schiller-Festes. (Schluss.) — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gedächtnissfeier für L. Spohr, Erste Soiree für Kammermusik, Louis Brassin — Cleve — Iserlohn — Berlin — Wiesbaden — Leipzig — Augsburg — New-York).

Die Schiller-Feier in Paris.

Dürfte man nach der Zuhörermasse, welche den *Cirque de l'Impératrice* am 10. November füllte, und nach dem Zudrang der Hunderte, die vergeblich Einlass begehrten, aber keinen Platz mehr fanden, auf die Begeisterung der Franzosen für Schiller schliessen, so müsste man erstaunen ob des Umschwungs des Urtheils der französischen Nation über deutsche Poesie und Literatur; denn das herbeigeströmte Publicum zählte wenigstens eben so viel Franzosen als Deutsche. Wer indess die Sachen so sieht, wie sie sind, nicht wie sie scheinen, der weiss, dass von der ganzen Anzahl der Vertreter der französischen Zunge nur ein sehr kleiner Theil im Stande gewesen sein dürfte, seinen Enthusiasmus durch die Kenntniss der deutschen Sprache, geschweige denn durch das Verständniss der deutschen Poesie zu rechtfertigen. Wie dem aber auch sei, es war immer erfreulich und ehrenvoll für uns, dass man sich zu dem Feste drängte und es in der Hauptstadt des Egoismus für Mangel an gutem Tone galt, nicht dort gewesen zu sein, wo einem fremden, einem deutschen Genius gehuldigt wurde.

So konnte denn Ludwig Kalisch im Angesichte der Feiernden mit einem gewissen Recht die Nicht-Deutschen also anreden: „Aber auch Ihr, die Ihr nicht in unserer Zunge redet, bekundet durch Eure Theilnahme, dass Ihr in unserem Sinne denkt, mit unserem Herzen fühlt. Ihr, Söhne des heiteren, gottgesegneten Frankreichs, Ihr, Söhne des stolzen, meerumgürteten Britanniens! Russen, Polen, Italiäner! Söhne der alten, Söhne der neuen Welt! Eure Anwesenheit begrüssen wir mit freudiger Dankbarkeit. Sie verherrlicht unser Fest, sie gibt ihm erst die wahre, echte Weihe; denn sie zeigt uns, dass unser Schiller auch der Eure. Was er uns sang, sang er auch Euch." — Und ein donnernder Applaus besiegelte den Ausspruch. Was will man mehr?

Ein Bisschen Eifersucht konnte jedoch nicht unterlassen, dem grossen Meyerbeer neben dem grossen Schiller einen Theil der Anziehungskraft zu dem Feste zu vindiciren. Vielleicht mit Recht. Freilich musste man auch diesem in Paris eingebürgerten Tondichter seinen deutschen Geburtsschein lassen. So hiess es denn unter Anderem: „Es war ein überaus glückliches Zusammentreffen, dass an demselben Tage, wo man in Paris den deutschen Genius feierte, der das Scepter der Dichtkunst führt, ein anderer Genius aus demselben Lande, der das Scepter der Tonkunst in Händen hat, ihn hier begrüsste. Die Muse der Hugenotten, Struensee's und des Propheten, die mit ihren Klängen den Dichter der Jungfrau von Orleans, den Geschichtschreiber des dreissigjährigen Krieges verherrlicht, kann man sich etwas Bewundernswürdigeres, Erhabeneres denken? War das nicht der Mühe werth, gehört, geschaut zu werden?"

Meyerbeer hatte zwei Compositionen zu der Feier geliefert, den Festmarsch, womit sie eröffnet wurde, und die Musik zu dem Festliede von Ludwig Pfau. Der Marsch war eigentlich für einen Festzug bestimmt, wurde aber, da dieser nicht Statt fand, als Ouverture benutzt. Das ziemlich einfache Motiv beginnt *pianissimo* und schwillt dann nach und nach zu rauschender Instrumentalpracht an. Ich kann nicht sagen, dass dieser verbrauchte Effect dem Beginn eines Huldigungsfestes, das von vorn herein einen triumphalen Aufschwung verlangt, angemessen gewesen sei. Dass das Ganze und namentlich der Schluss eine imposante Wirkung machte, versteht sich bei Meyerbeer's entschiedenem Talent für dergleichen Effectstücke von selbst. Der Marsch wurde *da capo* verlangt und bei der Wiederholung besser ausgeführt, als das erste Mal. Ob sich diese dem Componisten dargebrachte Huldigung zu Anfang des Festes für den Dichter ziemte oder nicht, und ob dabei die gewöhnlichen Mittel aus dem Parterre-Centrum mit im Spiel gewesen, weiss ich nicht.

Digitized by Google

Nach dem Marsch sprach ein Fräulein Brüning (die Tochter der Frau Brüning-Schuselka?) den Prolog von L. Pfau. Diese fünf Strophen sind ein schwaches Product; gleich die erste hat des Reimes wegen den Schluss:

„Und andachtathmend lauscht sie (die Menge) still und stiller —
Ein Name schallt und füllt den Erdkreis: Schiller!"

der zu dem Vorhergehenden: „Die Menge wogt" — „Die Freude rauscht" — „Von Stadt zu Städten wandert Jubelklang" — sich wunderlich genug ausnimmt. Noch weniger kann man Stellen billigen, wie: „Der Aar, der immer stieg und nimmer fiel" — „Gestalten, strebend nach erhab'nem Ziel",

„Dein Held erkämpft die höchste Würde Allen —
Der Purpur fällt, nun muss der Herzog fallen!" (?!)

und vollends:

„Der Tell ist sichern Schwungs ans Land gesprungen —
Dich aber hat die Todesflut verschlungen"

Die letzte Strophe ist eine hübsche Paraphrase der zwei Schlussverse von Göthe's bekanntem Epilog zur Glocke.

Kaum mehr Schwung hat das „Festlied" von demselben Dichter, welches den Text der von Meyerbeer componirten Cantate bildet*). Die Composition ist für vier Solostimmen, Chor und Orchester geschrieben. Sie ist uns als ein Gemisch von populären Melodieen und geschraubten Effectstellen erschienen. Die Solo-Partieen sind keineswegs leicht; sie wurden von den Damen Bochkoltz-Falconi und Maria Cruvelli, den Herren Morini und Schlosser gesungen. Chor und Orchester waren brav, im Ganzen wohl an fünfhundert Personen, unter der geschickten Leitung von Pasdeloup, dem Dirigenten der *Société des jeunes artistes du Conservatoire*. Der Schlusschor machte den meisten Eindruck auf die Versammlung, die sich sonst ziemlich kalt zeigte.

Nach der Festrede von L. Kalisch spielte das Orchester C. M. von Weber's Ouverture zu Oberon recht brav. Wie kam aber „Oberon" auf ein Schiller-Programm? Kannten die Ordner des musicalischen Theils der Feier keine Ouverturen zu Schiller'schen Dramen?

Mendelssohn's Festgesang „An die Künstler" schien dem Publicum, namentlich dem französischen, nicht recht zu behagen. Er wurde durch fünf Sänger-Vereine ausgeführt: Liederkranz (Dir. Emant), Liedertafel (Wiesen), Germania (Herwart), Teutonia (J. Offenbach) und Harmonia (schweizerischer Verein, Dir. Riedel).

Hiernach las Bogumil Dawison, der gerade hier anwesend war, den dritten Act des Don Carlos. Er hatte ihn so eingerichtet, dass die Scene des Königs mit Alba und Domingo bedeutend verkürzt, der Auftritt mit Marquis Posa aber fast ganz wiedergegeben wurde. Dawison las an einem Tische sitzend, und obwohl er in dem grossen Raume unmöglich überall vollständig verstanden werden konnte, so lauschte doch Alles mit gespanntester Aufmerksamkeit seinen Worten. Dass sein Vortrag einen ausserordentlichen Eindruck machte, der sich auch in dem rauschendsten Beifall äusserte, brauche ich den Lesern in Deutschland, die das Glück haben, diesen grossen Künstler den Ihrigen zu nennen und auf der Bühne bewundern zu können, nicht erst zu versichern.

Den Beschluss der Feier machte das Finale der neunten Sinfonie von Beethoven. Zum ersten Male hörte man in Paris eine Aufführung dieses Werkes nach so grossem Maassstabe; denn bekanntlich sind die Vocal- und Instrumental-Massen, welche es erfordert, hier sehr schwer zu vereinigen. Die ganze Sinfonie zu machen, hatte man nicht gewagt, und so war natürlich die Einleitung zum Finale ganz unverständlich. Man hätte nun freilich glauben sollen, dass die Neuheit der Sache, die Menge der Mitwirkenden und das Grossartige der Ausführung das Publicum fesseln würde; aber nein! Es beharrte bei der hier gewöhnlichen Unart, die letzte Nummer eines musicalischen Festes als ein Lärmstück zu betrachten, das die Zuhörer, wie der Organist die Leute aus der Kirche, nur hinaus zu spielen und in hergebrachter Weise das Geräusch der Weggehenden zu vertuschen habe. Die Unruhe im Circus wuchs mit jedem Tempo um so mehr, je mehr der Inhalt „Caviar für's Volk" war, wie Shakespeare sagt. Nach dieser neuen Erfahrung ist nun die Rede davon, die Aufführung mit denselben Kräften zu wiederholen, aber zu Anfang eines Concertes. Ob es dazu kommen wird, glaube ich kaum. So viel scheint mir aber gewiss, dass auch dann das französische, und ich setze hinzu: das pariser deutsche, Publicum im Grossen niemals Empfänglichkeit und Verständniss für diese kolossale Composition zeigen wird.

Mehr Einfluss auf den Geschmack an deutscher Poesie, ja, sogar auf die französische Sprache, dürfte die neue Uebersetzung von Schiller's Werken durch Ad. Regnier haben, wenn es ihr gelingt, in weitere Kreise zu dringen.

---

*) Wenn aber eine Correspondens aus München in der Kölnischen Zeitung vom 14. d. Mts., die ich so eben erhalte, sagt: „Bodenstedt's Prolog war vortrefflich, obgleich Ludwig Pfau's Festlied wohl von keinem Zweiten erreicht werden dürfte", so ist das doch ein gar zu arges Freundschaftsstück gegenüber von Reimereien wie:

„Wohl bist du uns geboren,
Gestorben bist du nicht:
Du lebst so unverloren,
Wo deutsche Zunge spricht. —

Hell brennt in deutschen Busen
Dein heilig Feuer noch —
Die liebste deiner Musen,
Das war die Freiheit doch." (!)

Digitized by Google

Regnier hat zum ersten Male es gewagt, dem Princip einer wörtlichen Uebersetzung zu huldigen; er liefert eine getreue Uebersetzung, eine Sache, für welche die französische Sprache bis jetzt kaum ein Wort, geschweige denn einen factischen Beweis der Möglichkeit hatte, da die Franzosen im Allgemeinen kein Talent zum Uebersetzen haben und im gelungensten Falle nur Paraphrasen und Nachbildungen liefern. Regnier musste, um seinem Grundsatze treu zu bleiben, die Neuerung durchsetzen, Versmaass und Reim abzuwerfen und seinen Landsleuten einen Dichter in Prosa zu geben. Noch mehr, er wagt sogar Wörter, Redensarten und Wortfügungen, die noch vor Kurzem nicht bloss das Wörterbuch der Akademie, sondern ganz Paris als Germanismen verpönt haben würde. Man vergleiche im dritten Acte des Don Carlos z. B.: *(Le roi.) Oh! pendant un seul battement de mon pouls avoir la toute-science! — (Posa.) Je jouis des loix. — (Roi.) C'est un droit qu'a aussi le meurtrier. — (Posa.) Ne me choisissez pas, Sire, pour répandre ce bonheur que vous nous frappez à votre coin; je dois me refuser à distribuer cette monnaie.* — U. s. w.

Der Anfang der *Ode à la Joie* lautet:

Joie, divine étincelle,
Fille aimable de l'Elysée,
Nous entrons, enivrés de tes feux,
Céleste génie, dans ton sanctuaire.
Tes charmes réunissent
Ce qu'a séparé le rigoureux usage;
Tous les hommes deviennent frères,
Là où s'arrête ton doux vol.

Und die Stelle: „Ihr stürzt nieder, Millionen" u. s. w.:

Vous vous prosternez, millions d'êtres?
Monde, pressens-tu le créateur?
Cherche-le au dessus de la tente étoilée,
C'est par delà les étoiles qu'il doit habiter.

Paris, 16. November 1859. B. P.

Der Musik-Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.

Wer kennt nicht die alten Klagen der Künstler, dass die Musik-Verleger auf gewissenlose Weise durch Ueberschwemmung des Marktes mit schlechten Compositionen den Geschmack des Publicums im Gebiete eben der Kunst, welcher sie ihr Brod verdanken, zu Grunde richten helfen!? — Wie oft haben wir nicht andererseits die Vertheidigung der Musikhändler hören müssen, dass sie fast gar keine guten Werke verlegen könnten, wenn die schlechten sie nicht durchschleppten!

Wohlan, es hat ein wackerer Mann, Herr Rieter-Biedermann in Winterthur, den Entschluss gefasst, dem Publicum und seinen Collegen, den Herren Verlegern, zu zeigen, dass ein Geschäft auch ohne Verbreitung schlechter Musik bestehen könne. Er hat seinen Verlag im Mai 1856 eröffnet und festgestellt, dass in demselben nur Musik von guter Geschmacksrichtung erscheinen solle.

Er hat sich dem gemäss an die besten deutschen Componisten gewandt und zunächst von F. Hiller und Franz Lachner schöne und dankbare Werke verlegt. Hier ist vorzüglich F. Hiller's Christnacht, Cantate für Chor und Solostimmen mit Pianoforte-Begleitung, zu nennen, welche wohl bald das Repertoire sämmtlicher Vereine für Chorgesang in Deutschland bereichern wird.

Auch Heinrich Marschner hat Herrn Rieter einige Werke für Singstimmen mit Clavier-Begleitung, Op. 188, 189 und 190 überlassen. Dieselben werden bald erscheinen und dem Verlage zu besonderer Zierde gereichen. Wir machen schon jetzt alle Sänger und Sängerinnen darauf aufmerksam; die letzteren werden namentlich durch Terzetten für Frauenstimmen erfreut werden.

Aus Robert Schumann's Nachlass sind einige bedeutende Werke dort erschienen, so die Balladen vom Pagen und der Königstochter und vom Glücke von Edenhall, ferner die Jagdlieder für Männerchor mit Begleitung von vier Hörnern *ad libitum* u. s. w.

Dass Herr Rieter auch einmal einen Fehlgriff that und Berlioz' Sommernächte verlegte, verzeihen wir ihm nach dem Gesagten gern; kann man ihm doch nicht nachsagen, dass er Berlioz' Opus des grossen Gewinns wegen verlegt habe!

Besonders reichhaltig ist der Verlag an vortrefflichen didaktischen Werken, sowohl für Gesang als Clavier. Das Gesangs-ABC von Panofka und die darauf folgenden 24 Vocalisen, Op. 85, desselben Lehrers sind nicht genug zu rühmen. Die instructiven Claviersachen von Köhler, Krausse und Krause sind schon so verbreitet, dass sie keiner weiteren Empfehlung bedürfen.

Verdiente der Musik-Verlag des Herrn Rieter-Biedermann schon wegen des Princips, das der Verleger aufrecht erhält, besondere Berücksichtigung und Empfehlung aller Musiker, so ist die jüngere Generation der Künstler ihm noch specielleren Dank dafür schuldig, dass er sich ihrer freundlich annimmt und eine Reihe von Werken strebender Kräfte, als: Grädener, Grimm, Dietrich, Kirchner, Heuchemer, Reinecke, Steuer und Wüllner verlegt hat.

Wünschen wir Herrn Rieter alles Glück zu seinem verdienstlichen Unternehmen und unterstützen wir dasselbe nach Kräften, damit es ihm gelinge, den Beweis zu füh-

[*]

Digitized by Google

ren, den er führen wollte, dass das Solide in der Musik noch Freunde genug habe, um sich vom Schlechten und Gemeinen gänzlich scheiden zu können. N.....

Aus Hamburg.

[Die Hamburg-Altonaer Oper — Karl Formes.]

Wenn ich in der Mitte des November meine Berichte über die Hamburg-Altonaer Oper unter der Direction des Dr. Wollheim da Fonseca mit dem bereits im October beendigten Gastspiel des berühmten Bassisten Karl Formes beginne, so darf Sie das nicht befremden. Das Gastspiel des Herrn Formes im Jahre 1859 muss allerdings für die Hamburg-Altonaer Oper als ein Ereigniss betrachtet werden, indem es nicht nur geeignet war, die Vorzüge und Schwächen des Instituts in das hellste Licht zu setzen, so dass sich jeder Unbefangene selber ein richtiges Urtheil zu bilden vermag, sondern auch, weil Hamburg die erste grosse Stadt war, in der Formes seit seiner Rückkehr nach Europa überhaupt als dramatischer Sänger wieder auftrat.

Wenn ich diese nicht endende Jeremiade aus Wien, Berlin, München, Prag, Dresden u. s. w. über den grossen Mangel an brauchbaren Sängern und Sängerinnen lese, wenn ich es lese, wie namentlich in Wien seit nun fast einem Jahre die Direction der k. k. Hofoper mit allen möglichen und unmöglichen Tenoristen verzweiflungsvoll experimentirt, ohne bis dato unter Allen nur Einen gefunden zu haben, der den Ansprüchen, welche man an einen guten Primo-Tenor zu stellen das Recht hat, genügte,—dann muss ich mich wirklich verwundern, wie es Herrn Dr. Wollheim möglich war, noch ein Opern-Ensemble, wie es Hamburg-Altona zur Zeit „sein" nennt, zusammen zu bringen, zumal es nicht in Abrede gestellt werden kann, dass die Erkenntniss dessen, was seinem Institute und der Kunst frommt, ihm oft gar sehr zu mangeln scheint, denn eine Sängerin wie Frau Bonn-Bartels, einen Bariton wie Herrn Ludwig, einen Bassisten wie Herrn Hermann II. gehen zu lassen, ohne für genügenden Ersatz gerade beim Beginn der Winter-Saison gesorgt zu haben,—das wird Manchem wirklich ein wenig unglaublich klingen, ist aber Thatsache. Karl Formes musste dies auf empfindliche Weise gelegentlich seines letzten Gastspiels erfahren.

Frau Jagels-Roth, unsere jetzige Prima-Donna, ist allerdings eine ausgezeichnete Sängerin; ihre vortreffliche Schule, ihre kräftige und zugleich sympathische Stimme machten sie in kurzer Zeit zu einem erklärten Liebling des Publicums. Allein die Künstlerin scheint sich nun einmal mit unserem stimmmörderischen Klima nicht befreunden zu können; sie erschien in letzter Zeit, so oft sie auftrat, bedeutend angegriffen, und noch öfter war es ihr geradezu unmöglich, aufzutreten, so dass dieserhalb die erste projectirte und angekündigte Vorstellung des Robert mit Karl Formes als Gast ausfallen und das Haus den Abend geschlossen bleiben musste, wofür der arme Dr. Wollheim von dem Hoch- und Wohlweisen hamburger Magistrat in eine Brüche von 20 Thlrn. preussisch Courant genommen wurde.

So ging es fort. So oft Karl Formes in Hamburg singen wollte, wurde Frau Jagels-Roth unpässlich, die Fräulein Steger und Weber, so wie die Frauen Simon-Romani und Schröder mussten aushelfen, so gut es eben ging. Um die Aufführung der Zauberflöte zu ermöglichen, musste die Soubrette Frau Seiler-Blumenthal (allerdings eine in musicalischer Hinsicht hochgebildete Dame) den Part der Königin der Nacht übernehmen. Figaro's Hochzeit wurde (da Fräul. Elise Schmidt damals noch nicht angelangt war) eine Unmöglichkeit. Was Formes trotzdem, von unserem wackeren Tenor Karl Wild als Robert, Raoul, Eleazar und Ottavio, so wie den Herren Hahnemann, Zottmeyer, Feuerstacke, Löwe, Kaps und Zellmann in ausgezeichneter Weise unterstützt, in Partieen wie Bertram, Sarastro, Leporello, Cardinal, Fallstaff, Marcel leistete, darüber waren die Stimmen aller Kunstverständigen in Hamburg einig. Altona musste darauf verzichten, für diesmal den gefeierten Sänger als Gast zu begrüssen. Dagegen gastirte er drei Mal in Kiel als Figaro, Leporello und Marcel unter ungeheurem Beifall und bei überfüllten Häusern.

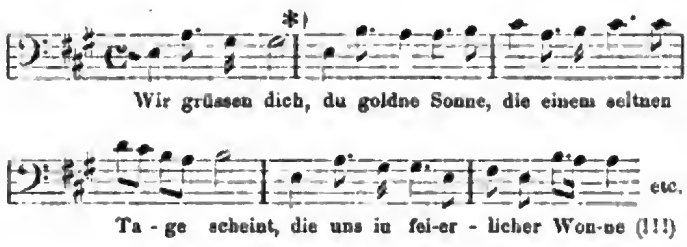
Die Vorbereitungen zu Meyerbeer's „Dinorah", dem „Sommernachtstraum" von Thomas und, wie es heisst, auch der neuen Oper des Herzogs von Gotha machten die Aufführungen anderer Neuigkeiten vorerst unmöglich. In der Favoritin und in Johann von Paris feierte Wild wieder den vollständigsten Triumph über eine gewisse Referenten-Coterie, welche sich wider den Künstler verschworen, weil er ihr feiles Lob nicht bezahlen will. Hamburg weiss, was es von den Kritiken der Herren, welche hier das grosse Wort führen, zu halten hat, und freut sich, so oft es Gelegenheit findet, seinen Liebling Wild durch Beifall auszuzeichnen. —s—

Schiller und Liszt.

Terpander hat in Nr. 46 Ihres geschätzten Blattes so tiefe Blicke in die künstlerischen Intentionen des Meisters Liszt thun lassen, dass wir ihm nicht genugsam danken können. Auch die Proben von Declamation aus dem Werke des Componisten mit der „enormen Gestal-

Digitized by Google

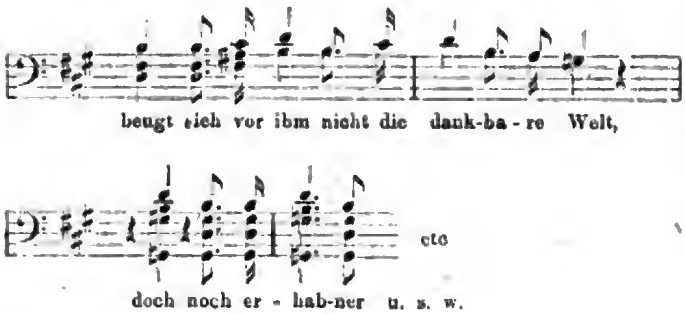
tungskraft" sind vortrefflich. Doch erreichen sie noch nicht die Kühnheit, mit welcher Liszt die deutsche Sprache in einem Festgesange zur Schiller-Feier in Weimar, veröffentlicht in dem Beiblatt zu Nr. 854 der Illustrirten Zeitung, bezwungen, ja, überwältigt hat. Wir führen in Bezug hierauf nur den Anfang des Meisterwerkes an, welcher also lautet:



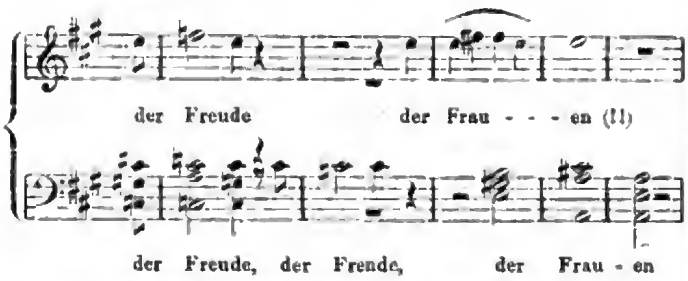
und versichern, dass die Fortsetzung dieses Anfangs durchaus würdig ist, ja, denselben sogar hier und da übertrifft.

Das Festlied ist nach Herrn Liszt's Angabe im Volkstone geschrieben; man betrachte die folgenden Stellen aus demselben:

Erstens:



und Zweitens:



Das Drittens und Viertens erlässt uns der Leser gewiss gern.

Wir haben allerdings noch keine Gelegenheit gehabt, in Weimar Volksgesang zu hören. Sollte wirklich das Volk dort durch den Einfluss des Meisters und seiner Lehrlinge nach und nach so haben singen lernen, oder ist hier, wie so oft, unter dem Worte „Volk" jenes ideale Volk, das geschlossene Häuflein, zu verstehen, das auch auswärts, wenn Enthusiasmus des Publicums, Volksjubel repräsentirt werden soll, ins Treffen geführt wird? Man denke an Karlsruhe, Leipzig, Berlin und andere Orte. Dass die Brendel'sche Zeitung im Angesichte eines Machwerkes wie das oben angeführte es wagen kann, zu sagen, dass die Aehnlichkeit zwischen Schiller und Liszt von Tag zu Tag mehr hervortrete, ist eine wahre Schmach für den deutschen Dichter. Aehnlichkeit zwischen Schiller, dem Meister der Form, der bei höchster geistiger Freiheit in der Kunst wie im Leben den heiligen Ernst, die Reinheit, den keuschen Sinn der Sitte und Zucht repräsentirt, und Liszt, dem Geiste, der stets verneint, dem Kämpen für die Zersprengung jeder Form, für die Fesselosigkeit und — doch genug! Hörst du's, deutsches Volk? — Und die das schreiben, haben die Anmaassung, sich Jünger einer neudeutschen Schule zu nennen, und ein Halb-Magyare und Halb-Franzmann ist ihr Meister. Diese Jünger vermeinen, sie brauchen nur einen rechten Korybantenlärm zu verführen, um uns glauben zu machen, dahinter stecke ein Gott! Das Toben jener Schar, die eine wohlorganisirte Assecuranz-Gesellschaft zu gegenseitiger Lobhudelei bildet, wird aber verhallen. Stehe jeder von uns Musikern nur fest zu seinem Heiligsten! Erhalten wir uns und den Unseren Geist und Sinne frisch an dem harmonisch Schönen, an den vielen kostbaren Gaben, die uns unsere Hochmeister hinterlassen. Blicken wir dabei ruhig und siegesgewiss in die Zukunft. Das deutsche Volk wird niemals im Volkstone Liszt's singen.

SCRIPSI.

*) Preciosa-Marsch!

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Donnerstag, 10. November 1859.

(Schluss. S. Nr. 46)

Wie das Programm in voriger Nummer zeigt, standen sämmtliche Musikstücke, die zur Aufführung kamen, in Verhältniss zu Schiller'schen Poesieen.

Robert Schumann's Ouverture zur „Braut von Messina", eine Composition, die wir unbedingt zu den bedeutendsten Orchesterwerken der neueren Zeit rechnen, wurde vortrefflich ausgeführt Sie dürfte wohl das erste Werk von Schumann sein, das hier mit lebhaftem Beifall aufgenommen worden ist.

F. Hiller hatte zwei Gesänge von F. Schubert für eine Stimme mit Clavierbegleitung für das Orchester in sehr ansprechender Weise instrumentirt: „Des Mädchens Klage" (für Alt) und „Die Erwartung" (für Tenor). Namentlich das letztere Lied dürfte in dieser Gestalt für Tenoristen ein willkommenes Concertstück sein. Fräul. Francisca Schreck sang das erstere mit ausserordentlichem, wohlverdientem Beifall; ihr Vortrag hat an Ausdruck und Wärme

Digitized by Google

in der letzten Zeit sehr gewonnen. Herr Wolters trug „Die Erwartung" vor und ärntete ebenfalls Beifall.

Die Fest-Cantate von F. Hiller (s. den Text in Nr. 46) ist ein Werk von sieben bis acht Nummern, das sich, abgesehen von seiner ursprünglichen Bestimmung, sehr wohl für Concert-Aufführung eignet, zumal da wir an Gesangstücken mit Orchester von kleinerem Umfange nicht eben reich sind. Die Besetzung erfordert ein Solo-Quartett, von welchem der Sopran am meisten beschäftigt, aber nicht schwierig auszuführen ist. Die Composition spricht im Allgemeinen durch melodische Vorzüge an und enthält besonders in der ersten Hälfte des Werkes und am Schlusse schöne Sätze. Es war schade, dass das Solo-Quartett in der Mitte der Cantate durch die gar zu grelle Verschiedenheit des Klanges der vier ausführenden Stimmen nicht zu voller Geltung kam; freilich ist der Schluss desselben nicht sehr ins Ohr fallend und deshalb schwierig auszuführen.

Die Aufführung von Beethoven's neunter Sinfonie zeigte einmal wieder die musicalische Sicherheit, die Stimmenfrische und die Gesangfreudigkeit des Chors der Concert-Gesellschaft in glänzendem Lichte. Denn wahrlich, der gründlichen Einübung, wozu wenig Zeit war, war die treffliche Ausführung der schwierigen Chöre nicht zu verdanken, sondern der musicalischen Bildung der Mitwirkenden und dem geistigen Leben, das sie beseelt, so oft es gilt, die grossen Werke unserer Hochmeister zur Geltung zu bringen. Zu bedauern war es, dass das Solo-Quartett, wie schon angedeutet, nicht geeignet war, seine Aufgabe auch nur einiger Massen genügend zu lösen; man hörte fast nur den Alt und zuweilen den Bass in klangvollen Tönen, der Sopran war zwar recht schön rein, aber viel zu schwach und nur in den höchsten Tönen klingend; der Tenor erreichte durch zu grosse Anstrengung das Gegentheil von dem, was er beabsichtigte. Das Orchester war sehr brav; das Adagio wurde besonders schön ausgeführt.

Zur Schiller-Feier am folgenden Tage (11. November) war ebenfalls auf dem Gürzenich eine declamatorisch-musicalische Akademie veranstaltet. Nach einem trefflichen Prolog von Gustav Pfarrius und der Bekränzung von Schiller's Büste ertönte Mendelssohn's „An die Künstler", vorgetragen vom kölner Männergesang-Verein; Hiller begleitete die Declamation der „Bürgschaft" durch Wolfgang Müller mit vortrefflicher Improvisation auf dem Flügel; Herr A. Pütz trug „Die Sehnsucht", Composition für Tenor und Orchester von A. Romberg, sehr schön vor, und die zweite Abtheilung füllte eine sehr beifällig aufgenommene Aufführung der „Glocke", ebenfalls von A. Romberg, unter Leitung des k. Musik-Directors Franz Weber. Die Soli wurden von Dilettanten recht befriedigend gesungen.

Im Theater erregte die (wiederholte) Aufführung eines von Dr. Bernays in Bonn gedichteten Festspiels, das die Erscheinung „Des Mädchens aus der Fremde" auf sehr sinnige Weise mit dem Auftreten der Hauptgestalten aus Schiller's Dramen vereinigt und sich durch Inhalt und Form sehr empfiehlt, grossen Enthusiasmus.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Zu L. Spohr's Andenken wurde am Samstag den 12. November in der musicalischen Gesellschaft seine Sinfonie „Die Weihe der Töne" aufgeführt. Alsdann spielte Herr Otto von Königslöw ein Violin-Concert von Spohr mit bekannter Meisterschaft, und zum Schlusse wurde die Ouverture zur Oper Jessonda gemacht.

Dinstag den 15. d. Mts. haben die Soireen für Kammermusik im Saale des Hotel Disch wieder begonnen. Herr Capellmeister F. Hiller, Herr F. Brennung und Herr Bargiel werden das Pianoforte vertreten, die Herren Concertmeister Grunwald und von Königslöw, Derckum, B. Breuer das Geigen-Quartett bilden, im Quintett die Herren Peters (Bratsche) oder Hoecke (Violoncell) hinzutreten. — Die erste Soiree brachte ein Geigen-Quartett in *B-dur* (kurz und anmuthig) von J. Haydn, eine Sonate für Clavier und Violine von J. S. Bach, Nr 2, *A-dur* (Hiller und von Königslöw), das Geigen-Quintett in *C-dur* von Franz Schubert (mit zwei Violoncells — Breuer und Hoecke) und die Serenade für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Hiller (Hiller, Königslöw, Breuer).

Die Sonate von Bach, obwohl für den Musiker, wie Alles von dem alten Meister, sehr interessant, schien das Publicum eben nicht anzusprechen — und aufrichtig gesagt: wir können es deshalb nicht der Gleichgültigkeit gegen die Tonkunst anklagen. Die Kunstfreunde, die sich zu Soireen für Kammermusik abonniren, kennen den Reichthum an neuerer, ihrer Gefühlsweise weit mehr entsprechender Musik dieser Gattung; sie wissen auch, dass in den Sonaten von Haydn, Mozart und vollends von Beethoven für Clavier und Violine wahre Schätze liegen, und diese wünschen sie gern dann und wann von grossen Künstlern gehoben zu sehen, um sie recht in ihrem Glanze zu schauen. Den gegenwärtigen Modetön, nur die älteste und daneben die allerneueste (eine grauenhafte Zusammenstellung!) Musik vorzuführen und die ganze Periode von Haydn bis Mendelssohn einschliesslich, etwa mit Ausnahme einiger letzten Werke Beethoven's, zu überspringen und zu perhorresciren, wollen wir den Zukünftlern überlassen.

Wie manche herrliche Compositionen jene classische Periode enthält, die noch so gut wie gar nicht gekannt sind, zeigte uns der Vortrag des Quintetts in *C-dur* von F. Schubert. Jeder Satz wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen, wozu die gute Ausführung allerdings ebenfalls beitrug, am meisten aber der Inhalt, der namentlich im ersten Satze, im Adagio und in dem Trio des Scherzo eine geniale Erfindung der Motive und melodischen Stellen zeigt und mit charakteristischer Eigenthümlichkeit einen so farbigen Schmelz des Ausdrucks verbindet, dass man gleich beim ersten Hören davon eingenommen wird, zumal da der reine harmonische Fluss uns klar und ruhig ohne Gefahr für das Ohr und für die Nerven ans Ziel trägt.

Die Trio-Serenade von F. Hiller schloss die Soiree. Wenn die drei ersten Sätze: das *Allegro alla Marcia*, ein *Scherzando* und ein *Tempo di Menuetto*, die in einander übergehen, durch ihre geistreiche Behandlung interessiren, so fesselt das *Andante* in Form eines Ghasels durch die kunstvollen und doch ganz einfach erscheinenden Tongewinde des Pianoforte, die sich um die stets wiederkehrenden melodischen Refrains der beiden Streich-Instrumente ranken, und das reizende *Intermezzo* führt uns zu dem üppig sprudelnden Quell der *Tarantella*, der uns in schäumendem Wirbel mit sich fortreisst. Es gehört aber Hiller's gediegene Technik und sein wunderbar elastischer Anschlag dazu, um diesen Satz so meisterhaft vorzutragen, wie wir ihn hörten.

Der Pianist Herr Louis Brassin, der sich im Spätsommer bei einem Kunstfreunde auf dem Lande bei Köln eine Zeit lang aufgehalten, hat diese Villeggiatur hauptsächlich zum Componiren benutzt. Ausser einigen Salonstücken hat er eine Reihe von Etuden für das Pianoforte geschrieben, welche wir unbedingt neben die Werke der ersten Meister in dieser Gattung stellen. Sie werden binnen Kurzem bei Schott und Söhne in Mainz erscheinen. Herr

Digitized by Google

Brassin ist von hier über Brüssel nach Paris gegangen, wo ihm seine ausgezeichnete Virtuosität sehr bald einen Namen machen wird.

Cleve. Im Fest-Concert des „allgemeinen Musik-Vereins" am 11. November wurden unter Leitung des Herrn Musik-Directors Fiedler aufgeführt Beethoven's *Sinfonia eroica*, Ouverture zu Tell von Rossini, „Der Gang nach dem Eisenhammer" mit Musik von B. A. Weber „Die Macht des Gesanges", Cantate von A. Romberg.

Aus Iserlohn. Unsere diesjährigen Winter-Concerte im Saale der Gesellschaft Harmonie versprechen nach dem am 23. October Statt gehabten ersten Concerte besonders erfreulich zu werden. Herr Musik-Director V. A. Loos, der seine Studien unter Reissiger gemacht hat, unternahm die bei den beschränkten Kräften einer kleinen Stadt immerhin schwierige Aufgabe, die fünfte Sinfonie von Beethoven aufzuführen. Das Orchester war ein zusammen geblasenes aus verschiedenen Capellen; dennoch liess die Ausführung der freilich den Musikern bekannten Sinfonie wenig zu wünschen übrig, wenn man nicht gerade die höchsten Anforderungen stellte. Herr Loos spielte noch Beethoven's Sonate Op. 57 und gab uns eine freie Phantasie über ein beliebtes Thema. Zwei so ernste und gewaltige Werke von Beethoven an Einem Abende aufzuführen, war sicher ein Wagniss unserem noch weniger in solche Tiefen eingeweihten Publicum gegenüber, aber es freut uns, sagen zu können, dass das dem Auditorium gegebene Vertrauens-Votum begeistert und dankbar erwidert wurde. In der freien Phantasie entwickelte Herr Loos eine überraschende Improvisationsgabe, die wir noch in höherem Maasse in seiner Begleitung des Liedes von der Glocke bei Gelegenheit der Schiller-Feier wahrgenommen. Viele der ergreifendsten Momente des Gedichtes waren höchst charakteristisch behandelt. K.

Berlin. Nachdem die Perseverantia, Alter-Versorgungs-Anstalt für deutsche Theater-Mitglieder, auf Grund des §. 49 ihres Statuts die Vermittlung von Engagements und Gastspielen, so wie den Debit von Bühnenstücken zu übernehmen sich entschlossen hat, ist das Geschäfts-Bureau des deutschen Bühnen-Vereins nunmehr an das Bureau der Perseverantia übergegangen, in Folge der früheren Beschlüsse, welche von den Mitgliedern des engeren Bühnen-Vereins, so wie von dem Verwaltungsrathe der Perseverantia gefasst worden. Der bisherige Vertrag der Perseverantia mit dem Theater-Agenten Herrn A. Heinrich ist aufgelöst, und da dieser aus Gesundheits-Rücksichten von seinen Geschäften überhaupt zurücktritt, so ist gleichzeitig die fernere Herausgabe des „Deutschen Bühnen-Almanachs" auf die Direction der Perseverantia übergegangen. Das seit dreiundzwanzig Jahren eingebürgerte Bühnen-Handbuch erscheint sonach von Neujahr an zum Besten der Perseverantia und wird in seinem artistisch-literarischen Theile von Herrn Louis Schneider redigirt. Das officielle Blatt des Bühnen-Vereins, das „Theater-Archiv", bleibt unter der bisherigen Redaction von F. Adami und dient mit Genehmigung der Staatsbehörde zugleich als officieller Anzeiger der Perseverantia. Zur Leitung des Bureaux ist der Verwaltungs-Director der Perseverantia, Herr Wentzel, statutarisch verpflichtet, unter dessen Controle der bisherige Vorstand des Geschäfts-Bureau's des Bühnen-Vereins, Herr Lichterfeld, die speciellen Geschäfte führt. Nach den Mittheilungen des nunmehr an die Perseverantia übergegangenen Bühnen-Vereins-Bureau's hat dasselbe seit seiner Eröffnung am 16. September v. J. siebenzig Engagements abgeschlossen, die in runder Zahl eine Gage von 20,000 Thlrn. repräsentiren, so dass den Theater-Agenten, welche fünf Procent nehmen, die Summe von 1000 Thlrn. zugeflossen sein würde. Die Geschäfte werden vom 1. October an nach Maassgabe des Perseverantia-Statuts betrieben, unter Ober-Aufsicht des General-Directors der Anstalt und ihres Verwaltungsrathes. Die Mitglieder des engeren Bühnen-Vereins übernehmen erneut die Verpflichtung, sich zur Vermittlung von Engagements, Gastspielen u. s. w. ausschliesslich des Bureau's der Perseverantia und keiner Privat-Agentur zu bedienen. Die Gebühren-Erträge kommen, nach Abzug der Verwaltungskosten, der Perseverantia zu Gut und werden, wie es in der Bekanntmachung heisst, hoffentlich mit der Zeit für die dem gesammten Stande gewidmete Anstalt einen reichen Ertrag gewähren. — Bei der sich immer dringender herausstellenden Nothwendigkeit künstlerischer und wissenschaftlicher Vorbildung der Schauspieler ist auch die Gründung einer Akademie der Schauspielkunst durch den Urheber der Perseverantia, L. Schneider, und den General-Director der Anstalt, General-Intendanten v. Hülsen, für die Folge in Aussicht genommen. Bei dem gedeihlichen Fortgange, dessen sich die Perseverantia erfreut, steht zu erwarten, dass auch der Plan einer Theaterschule sich seiner Zeit fruchtbringend verwirklichen werde. (D. Theater-Archiv.)

Schiller-Feier in Wiesbaden. Am 9. November fand im Theater eine Vorfeier Statt, die folgendes Programm hatte: 1) Ouverture zu „Titus" von Mozart; 2) Wallenstein's Lager; 3) Der Gang nach dem Eisenhammer, vorgetragen von Herrn Regisseur Ulram, mit melodramatischer Begleitung von B. Weber; 4) Sieben Tableaux nach Werken von Schiller, arrangirt von Herrn Prof. Jacobi; 5) Apotheose Schiller's. Das Haus war festlich geschmückt, das Publicum in eben so festlicher Stimmung als Erscheinung. Dass der ganzen Feier ein Prolog voranging, versteht sich von selbst. Derselbe war von G. Freudenberg gedichtet und wurde mit Begeisterung von Frau Raff-Genast gesprochen. Nach der Theater-Vorstellung bewegten sich vom Theaterplatze gegen 1500 Fackeln, von verschiedenen Corporationen und Bürgern getragen, nach dem Friedrichsplatze, wo eine Schiller-Linde gepflanzt wurde. Kirche und Schloss wurden bei Vorübergang des Festzuges erleuchtet. Die Schiller-Linde steht jetzt auf dem Schiller-Platze; so will es der Herzog. — Am 10. November war Morgens die Stadt beflaggt, viele Häuser waren geschmückt, die Buchhandlungen hatten ihre Schaufenster zu Schiller-Altären umgeschaffen, die Stadt und die Menschen darin hatten ein festtägliches Ansehen. In allen Schulen waren Festlichkeiten veranstaltet und Nachmittags fand im grossen Saale des Curhauses ein Fest-Concert Statt unter Leitung des Herrn Capellmeisters Hagen und unter Mitwirkung des Cäcilien- und des Männer-Gesangvereins, so wie der Damen Fräul. L. Tipka und Fräul. A. Schönchen und der Herren Schneider und Simon, Mitglieder der Bühne, so wie des Theater-Orchesters. Nach einer Fest-Ouverture von Beethoven sprach Herr Professor Spiess eine Festrede, eine musterhafte Arbeit, nur ein wenig lang. Dann folgte Mendelssohn's „Festgesang" und die neunte Sinfonie von Beethoven. Am Abende fand in denselben Räumen ein Banket Statt, bei welchem für darbende deutsche Brüder in Schleswig-Holstein 218 Fl. gesammelt und übersandt worden sind. Am 11. November hatten wir zum Besten der Schiller-Stiftung „Wallenstein's Tod". Das Haus war weniger gefüllt, als am Abende des 9. November. Herr Rathmann sprach einen von Herrn Chr. Höppl gedichteten Epilog, der mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Am Samstag den 12. November war im Curhause ein Ball, dessen Ertrag ebenfalls für die Schiller-Stiftung bestimmt wurde. Sonntag den 13. wurde die Vorstellung vom Abend des 9. November wiederholt und das Haus ganz ausverkauft. Am 17. wird diese Vorstellung nochmals wiederholt werden. W. W.

Leipzig. Herr Capellmeister Julius Riotz ist bei Anlass der Schiller-Feier von der philosophischen Facultät zum Doctor ernannt worden.

Digitized by Google

** **Augsburg.** Unsere Oper hat diesen Winter durch das Engagement der jugendlichen Sängerin Fräul. Auguste Brenken einen erfreulichen Aufschwung bekommen. Ihre Leistungen als Elvira im Don Juan, Agathe im Freischütz, Gabriele im Nachtlager von Granada, Irma im Maurer, Königin in den Hugenotten, Amine in der Nachtwandlerin haben ihr sehr bald die volle Gunst des Publicums erworben. Die schöne Frische und Fülle ihrer umfangreichen Stimme, die treffliche Schule und die daraus hervorgegangene, bei einer so volumindsen Stimme seltene Coloraturfertigkeit sind glänzende Eigenschaften, die der jungen Künstlerin auch auf der Bühne die Erfolge sichern, die sie im nördlichen Deutschland und am Rheine im Concertsaale schon so oft errungen hat.

New-York. Mr. Strakosch hat folgendes Contingent von Europa an uns herübergebracht: Stigelli (den Componisten des bekannten Liedes „Die schönsten Augen"). Signor Beancarde und Signor Testa (Tenöre), Signor Ferri (Bariton), die Signora's Speranza und Creseimano (Soprane) und Signora Marla Cruvelli (Alt). Wie sich die verschiedenen neuen Grössen zeigen werden, kann heute noch nicht gesagt werden; so viel scheint uns jedoch gewiss, dass wir nicht zu viel erwarten dürfen.

Milwaukee, 16. October. Das neueste Werk Sobolewski's, „Mohega, die Blume des Waldes", unter des Componisten eigener Leitung und von den besten Kräften des Musik-Vereins mit grösstem Fleisse einstudirt, soll am 11. d Mts. hier aufgeführt werden. Die einfache Handlung, eine Scene aus dem americanischen Befreiungskriege darstellend, besteht aus einer Reihe von spannenden Situationen, welche, bühnengerecht ausgearbeitet, die effectvolle Musik wesentlich unterstützen. Ueber das Wirken des Musik-Vereins als solchen kann ich Ihnen leider nichts Erfreuliches mittheilen Der hohe Schwung, den derselbe eine Zeit lang genommen, ist erlahmt, und er schleppt sich jetzt nur noch mühsam an der Erde hin. Schon im verflossenen Jahre war in allen Productionen (die Schöpfung ausgenommen) eine beklagenswerthe Schlaffheit ersichtlich, die theils den misslichen financiellen Verhältnissen, anderentheils der Lauheit der ausübenden Mitglieder und endlich der Nachlässigkeit des bis dahin so eifrigen Directors zugeschrieben wurde. Da erschien als Retter in der Noth der rühmlichst bekannte Componist E. Sobolewski mit seiner Tochter, einer gebildeten Sängerin, und flösste den Verzweifelnden neuen Muth ein; durch seine Anwesenheit konnte der schlummernde Kunstsinn neu angefacht werden und reges Leben an die Stelle der herrschenden Apathie treten. Sobolewski, der hieher gekommen war, um in ländlicher Abgeschiedenheit seine americanische Oper auszuarbeiten, fühlte sich bei dem freundlichen Entgegenkommen der hiesigen Kunstfreunde bald heimisch und fasste die Idee, mit den vorhandenen Kräften seine Oper hier aufzuführen. Ueber die Composition spricht sich die Zeitschrift „Atlas" unter Anderem aus, wie folgt: Die Oper enthält sehr schöne Motive und ansprechende Melodieen und ist gut und solid gearbeitet; einzelne Stellen, z. B das Finale des ersten Actes, sind von mächtiger Wirkung, und wenn auch einige Theile der leichteren Art angehören, so sind dieselben doch keineswegs trivial, wie Manches aus der neueren italiänischen und französischen Opernmusik. Vielleicht ist es auch zur Einbürgerung der Oper recht gut, dass sie leichtere und schneller verständliche Stellen und einige bekannte National-Melodieen enthält, die übrigens sehr hübsch angewandt und verarbeitet sind. Ausser dem erwähnten Finale des ersten Actes möchten wir noch den Anfang desselben Aufzuges, so wie ein Sopran-Duett im zweiten und ein Stück im dritten Acte in Bezug auf Erfindung, Durchführung und instrumentale Charakterisirung besonders hervorheben. Im ganzen Werke aber tritt uns ein gewisses Leben, Kraft und Natürlichkeit erfrischend entgegen, was uns sofort erkennen lässt, dass der Componist ein Tondichter von Bedeutung und hoher Begabung ist. Was uns nicht minder anspricht, ist, dass die Musik dramatisch ist und auch in dieser Beziehung an die Wagner'schen Arbeiten erinnert. Das Orchester, welches sich Herr Sobolewski zusammengestellt hat, zählt nur vierzehn oder fünfzehn Mitglieder, aber dieselben leisten unter der sicheren Leitung des Componisten Vortreffliches, was um so mehr anzuerkennen ist, als die Oper mehrere verhältnissmässig sehr schwierige Stellen enthält. Die Solo-Partieen sind in den Händen der Damen Mahler und Sobolewski (Soprane) und der Herren Jacobs (Tenor), Geisberg und E. Neymann (Bässe). Heute über acht Tage wird die erste Aufführung sein, und wir wünschen dieser ersten deutschen Oper in America den besten Erfolg.

Ankündigungen.

Neue Musicalien
im Verlage von
C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Dancla, Charles, Ecole du Mécanisme. 50 Exercices journaliers pour Violon. Op. 74. 25 Ngr.

— — Souvenir de la Société des Concerts du Conservatoire. Six Duos pour Piano et Violon. Op. 91. Nr. 4—6. à 20 Ngr.
Nr. 4. Thèmes de C. M. de Weber et de F. Mendelssohn-Bartholdy.
„ 5. Don Juan et Symphonie en Mi b (Es) de W. A. Mozart.
„ 6. Symphonies de J. Haydn.

Goltermann, Georg, 4 Duetten für 2 Singst. mit Begl. des Pianoforte. Op. 8. (1. Heft der Duetten.) Nr. 1—4 einzeln.
Nr. 1. Die Trostlosen, von Heine, 7½ Ngr.
„ 2. Die Zufriedenen, von Uhland. 7½ Ngr.
„ 3. Herbstlied, von Tieck. 10 Ngr.
„ 4. „Nun die Schatten dunkeln", von Geibel. 7½ Ngr.

Händel, G. F, 3 Leçons pour Clavecin. Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement. (Compositions Cah. 5.) 15 Ngr.

Kreutzer, R., Concerto pour Violon arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann. Nr. 2 (in A). 1 Thlr. 5 Ngr.

Loeschhorn, A., 4 Chansonnettes pour Piano. Op. 58. 20 Ngr.

— — Les mêmes séparées. Nr. 1, 2 (à 5 Ngr.). Nr. 3, 4 (à 7½ Ngr.)

Rode, P., 11e Concerto pour Violon, Op. 23 (in D), arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann. 1 Thlr. 10 Ngr.

Spohr, Louis, 6e Concerto pour Violon, Op. 28 (in G-moll), arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann. 2 Thlr.

Voss, Charles, Essence Bouquet. Mélodie et Variante pour Piano, Op. 255. 20 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 48. **KÖLN, 26. November 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. A. Schindler's Biographie von L. van Beethoven. III. — Aus Frankfurt am Main. I. (Theater.) Von A. S. — Zur poetischen Schiller-Feier. Von W. H. — Aus Mainz (Schiller-Feier). Von A. — Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Musicalische Gesellschaft, Frau von Bärndorf — Dresden, Karl Gottlieb Reissiger † — Zehnter Jahresbericht des schwäbischen Sängerbundes).

A. Schindler's Biographie von L. van Beethoven.

III.

(I. s. Nr. 43. II. Nr. 46.)

Eine interessante Zugabe zu dem Katalog der Werke aus der ersten Periode ist der Abschnitt über die Aufnahme dieser Werke von Seiten der musicalischen Kritik, deren hauptsächlichstes Organ damals die leipziger „Allgemeine Musik-Zeitung" war. Trotz mancher unfreundlichen, strengen, allerdings auch oft zu belächelnden Urtheile stellt es sich doch heraus, dass die „Gränzlinie des Achtungsvollen und Anständigen gegen Beethoven nie überschritten worden, dass die Kritik niemals so gelautet, wie ein Beethoven-Enthusiast neuester Zeit auszusagen sich erlaubte, wenn er unter Anderem anführt: „„Wunderdinge lies't man von der Impertinenz des talentlosen jungen Fanten, der sich in den tollsten Bizarrerieen wie zum Hohne der Kunst ergeht"" u. s. w. (S. 67.)

Es ist nothwendig, dass durch wirkliche Einsicht in die kritischen Archive der damaligen Zeit die Erfindungen der gegenwärtigen Lügen gestraft werden, da diese sich darin gefallen, dem deutschen Publicum von damals eine völlige Urtheilslosigkeit Beethoven gegenüber anzudichten. Abgedroschene Redensarten, dass alle genialen Kunstschöpfungen Anfangs verkannt und schlecht aufgenommen werden, „wie man das auch besonders an Beethoven sehe", sind freilich den Gernegrossen unserer Tage willkommen, um an einer solchen Parallel-Leiter empor zu klettern. Brechen dann auf einmal die Sprossen, oder stösst die Kritik und die öffentliche Meinung die ganze Leiter um, so rufen sie im Sturze: „Seht, so ist es auch dem grossen Beethoven ergangen!" — Dass Beethoven Anfangs und auch späterhin mit Beschränktheit und Pedanterie der Kunstrichter zu kämpfen hatte — und hat er es denn nicht noch, im Jahre 1859??—, ist ganz natürlich; allein wie kam es denn, dass seine Sachen Verleger und eine Menge Nachdrucker fanden, dass ihm sehr bald Bestellungen von den verschiedensten Seiten her zugingen, dass ihm, trotz der damaligen Verhältnisse des Musikhandels, bei denen das Verlags-Eigenthum gegen Freibeuterei keinen Schutz hatte, dennoch ganz gute Honorare gezahlt wurden, ja, dass er in seiner Blüthezeit „fordern konnte, was er wollte", und auch bekam? Woher käme dies, wenn seine Zeitgenossen ihn nicht anerkannt hätten und er seine Verleger **auf die Zukunft** hätte verweisen müssen? — Dass aber auch die zunftmässige Kritik — und zwar in einer Zeit, wo sie weder von Coterie, noch von Gunst, noch von Schlimmerem beeinflusst war — den genialen Beethoven nicht verkannte, beweis't unter Anderem die Recension der drei Sonaten Op. 10 (*C-moll, F-dur, D-dur*) aus dem zweiten Jahrgang (1799—1800) der Allgemeinen Musik-Zeitung, deren Anfang also lautet:

„Es ist nicht zu läugnen, dass Herr van Beethoven ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höheren Schreibart und seine eigene ausserordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Clavier-Componisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiss, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfasst, veranlasst ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und sie mitunter vermittels einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effect des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniss unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Componisten, der in sich die Weihe zu einem grösseren Künstler fühlt, und der es verschmäht, flach und

Digitized by Google

überpopulär zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres, kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öfteren Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten gibt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrtthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth gibt, die bei aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Composition gar wohl bestehen kann.“ In Bezug auf Oekonomie wünscht der wohlwollende Recensent, dass der Componist sich von ihr leiten lassen möge, und knüpft noch Nachstehendes daran: „Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muss: Spare deine Schätze und gehe haushälterisch damit um! Denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Combinationen derselben!“

Ferner aus dem Februar 1800 über Opus 13: „Nicht mit Unrecht heisst diese wohlgeschriebene Sonate pathetisch, denn sie hat wirklich bestimmt leidenschaftlichen Charakter. Edle Schwermuth kündigt sich in dem effectvollen, wohl und fliessend modulirten *Grave* aus *C-moll* an, das den feurigen Allegro-Satz, der viel starke Bewegung des ernsten Gemüths ausdrückt, bisweilen unterbricht. In dem Adagio aus *As-dur*, das aber nicht schleppend genommen werden muss und sowohl schöne fliessende Melodie als Modulation und gute Bewegung hat, wiegt das Gemüth sich ein in Ruhe und Trostgefühl, aus welchem es aber durch das Rondo in dem ersten Tone des Allegro, in beiderlei Sinne des Wortes, wieder geweckt wird, so dass also das der Sonate zum Grunde gelegte Hauptgefühl durchgeführt wird, wodurch sie selbst Einheit und inneres Leben, also wirklich ästhetischen Werth erhält. So etwas von einer Sonate sagen zu können, vorausgesetzt, wie hier der Fall ist, dass jedes übrige Erforderniss der musicalischen Kunst nicht unerfüllt gelassen ist, beweiset offenbar für ihre Schönheit.“

Höre man aber vollends (aus dem Jahre 1802) die leipziger Musik-Zeitung über Op. 26 (*As-dur*) und Op. 27 (*Quasi Fantasia* in *Es-dur* und in *Cis-moll*):

„Das sind die drei Compositionen für das Pianoforte, womit Herr van Beethoven vor Kurzem die auserlesenen Sammlungen gebildeter Musiker und geübter Clavierspieler bereichert hat. Bereichert — denn sie sind wahre Bereicherung und gehören unter die wenigen Producte des jetzigen Jahres, die schwerlich jemals veralten werden und von denen besonders Nr. 3 gewiss nie veralten kann. — Nr. 1 möchte doch wohl stellenweise allzu künstlich gearbeitet sein. Das soll aber keineswegs von dem wahrhaft grossen, düsteren und prachtvollen Harmonie-Stücke gesagt sein, das der Verfasser, um den Spieler gleich auf den rechten Standpunkt zu heben, überschreibt: *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe;* denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache. Wer sich hier, so wie in verschiedenen Stellen der Nr. 2 und wie in 3 fast ganz, über Schwierigkeit der Ideen oder auch der Ausführung beklagt, der gleicht den Popular-Philosophen, die jede tiefgreifende Abhandlung in der Sprache einer artigen Conversation beim Thee vorgetragen haben wollen. — —

„Die Phantasie in *Cis-moll* ist von Anfang bis zu Ende Ein gediegenes Ganzes, mit Einem Male aus dem ganzen, tiefen und innig aufgeregten Gemüthe entsprungen und nun gleichsam aus Einem Marmorblock gehauen. Es ist wohl nicht möglich, dass irgend ein Mensch, dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht sollte durch das erste Adagio ergriffen und allmählich immer höher geleitet und dann durch das *Presto agitato* so innig bewegt und so hoch gehoben werden, als er durch freie Claviermusik nur zu heben ist. Mit vollkommenem Grund sind diese beiden Hauptsätze in dem schauerlichen *Cis-moll* geschrieben; überall hat auch der Verfasser, so weit so etwas mit conventionellen Zeichen ausgesagt werden kann, den Vortrag und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichen des Pianoforte hinzugesetzt, welche letztere Beethoven nach den Bezeichnungen und noch sichtbarer nach der ganzen Anlage und Hinstellung seiner Ideen versteht, wie kaum irgend ein anderer Componist für dieses Instrument, und wie Ph. Em. Bach das eigentliche Clavier zu handhaben verstand. Ein recht sehr gutes Instrument muss man aber besitzen, wenn man sich selbst beim Vortrage mancher seiner Sätze, z. B. des ganzen ersten Satzes von 3, einiger Maassen genügen will.“

Im Jahrgang 1805 heisst es schon: „Beethoven wird mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken, wie Mozart. Mit grossen Schritten eilt er zum Ziele.“ — Ferner wird das *C-moll*-Concert, das 1804 neben der zweiten Sinfonie (in *D-dur*) erschien, gleich nach dem ersten Vortrage desselben durch Ferdinand Ries zu den „schönsten Compositionen“ gezählt, und die zweite Sinfonie „ein Werk voll neuer, origineller Ideen, von grosser Kraft, seelenvoller Instrumentirung und gelehrter Ausführung“ genannt.

Diese Anführungen beweisen zur Genüge, dass man viele, ja, die meisten Werke Beethoven's gleich bei ihrem Erscheinen würdigte, wobei natürlich nicht bloss von Wien, sondern von ganz Deutschland die Rede ist. Erst die Rossini'sche Periode und die Virtuosenwirthschaft drängte viele Werke von ihm zurück, die wieder zu frischem Leben zu bringen den letzten Jahrzehenden aufbehalten war. Schreiber dieses erinnert sich aus seinen Knaben- und Jünglingsjahren (1808—1818), die er in Dessau, wo eine vortreffliche Hofcapelle und mehrere Quartett-Cirkel waren,

Digitized by Google

und in Berlin verlebte, wie sehr man in musicalischen Kreisen für Beethoven's Kammermusik bis zu den Rasumowski-Quartetten und den Clavier-Trio's Op. 70 und Op. 97 (erschien 1816) hinauf schwärmte, wie sehr die Clavier-Concerte in *C-moll,* in *G-dur,* in *Es-dur* gleich bei erstem Anhören entzückten, wie die zweite, fünfte, sechste und siebente Sinfonie (1816) auf der Stelle durchschlugen, wie in Berlin Fidelio (mit der Milder-Hauptmann als Leonore, Blume als Pizarro, Eunicke als Florestan) begeisterte.

Dass — besonders in den kritischen Blättern — auch fehlgreifende und harte, schulmeisterliche und lächerliche Urtheile vorkamen, wollen wir gar nicht läugnen; aber sie konnten die Macht, die der Genius auf das Publicum im Allgemeinen übte, nicht beschwören, und Beethoven hatte ganz Recht, als er an Hofmeister in Leipzig den 15. Januar 1801 schrieb: „Lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiss Niemanden durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch Niemandem die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist." (Schindler I., S. 68.)

Hört Ihr es, Ihr Vorsteher der ruhmmachenden Blätter, Ihr Götzenbildner? „Euer Geschwätz wird gewiss Niemanden unsterblich machen!"

Aus Frankfurt am Main.

I.

[Theater.]

Als Referent in Nr. 8 dieses Jahrgangs (19. Februar) von dem zur Zeit eingetretenen Wechsel in der Verwaltung an unserem Theater Kunde gegeben, fügte er bei, dass die bewährte Energie der neuerdings zur Leitung berufenen Herren Dr. von Guaita und Wilhelm Speyer hoffen lasse, dass in Jahresfrist Manches, vielleicht schon Vieles, zum Besseren sich gewandt haben werde. Wenngleich dieser kurzgestellte Zeitraum noch nicht völlig abgelaufen ist, so darf denn doch schon mit Fug und Recht gesagt werden, dass Zustände und Verhältnisse eine von den früheren wesentlich verschiedene Umgestaltung erhalten haben, wodurch das Institut unfehlbar einer erfreulichen Zukunft entgegengeführt werden kann, falls es nur einiger Maassen noch vom Glück begünstigt wird. Wenn Seitens der Direction beharrlicher Eifer und Festigkeit in Handhabung der aufgestellten Grundsätze hinsichtlich pünktlicher Erfüllung der jedem der technischen Beamten zukommenden Pflichten gesehen wird, wie dies wirklich geschieht, so liegt auch hierin eine Gewähr für das Gedeihen des Instituts, immer jedoch mit Einschluss der Bedingung, dass Publicum wie Kritik hinsichtlich der Anforderungen auf ein Ensemble in Oper und Schauspiel billige Rücksicht nehmen und dieses nicht mit dem Maassstabe der ersten Bühnen Deutschlands messen wollen.

Was diese beiderseitigen Anforderungen betrifft, so gewahrt man deutlich, dass das Publicum die grossen Schwierigkeiten in Herstellung eines ganz tadellosen Ensemble's, namentlich in der Oper, recht wohl kennt; liegen diese doch in den Zeitzuständen offen zu Tage, folglich meist ausser Berechnung einer Theater-Verwaltung. Dieser das Institut erhaltende Theil weiss sich demnach in Geduld zu fassen, zumal er mit dem Bewusstsein das Haus betritt, nicht Ursache zu haben, über schlechte Leistungen Klage führen zu dürfen, weil das Gebotene in den meisten Vorstellungen im Ganzen mit gut bezeichnet zu werden verdient. Anders sieht man es bei der Kritik, nämlich der in auswärtigen Blättern, jedoch nur in vereinzelten Stimmen; im Allgemeinen ist ihre Haltung auch dort eine abwartende. — In den letzten Tagen sind zwei gegnerische Stimmen in den wiener „Recensionen" laut geworden, die hauptsächlich aus dem Grunde Beachtung verdienen, weil sie dieses wohlaccreditirte Blatt zu ihrem Organe gewählt. Es sei verstattet, bei der in Nr. 43 ein kurzes Ständchen zu machen. Nachdem der Einsender gesagt, „dass die jetzige Form der Verwaltung etwas gar zu sehr nach Dilettantenwirthschaft schmeckt", fährt er also fort:

„So zeichnet sich denn das jetzige Regime durch ein plan- und haltloses Umherirren, Suchen und Tappen nach dem Rechten, durch eine Geschäftigkeit, die oft über ihre eigenen Füsse stolpert, durch Missgriffe und Mängel aller Art aus, durch deren Vermeidung manches Störende im Einzelnen entfernt werden könnte, wenn auch die Physiognomie des Ganzen, für die wir Herrn von Guaita nicht allein verantwortlich machen, keine wesentlich andere würde. Ein Glück für diese Guaita'sche Direction ist nur, dass sie keine öffentliche Controle zu fürchten hat, ... und so thront denn Herr von Guaita als meist unumschränkter *Jupiter tonans* im Theaterhimmel. Im Publicum herrscht jedoch grosse Missstimmung gegen ihn und seine Verwaltung, und man würde seinen Rücktritt keineswegs bedauern."

Die Form der gegenwärtigen Verwaltung beschränkt sich bekanntlich auf drei durch ihre bürgerliche Stellung vollkommen unabhängige Männer, die in wünschenswerthester Uebereinstimmung und Solidarität in den Beschlüssen den übernommenen Pflichten ihres Amtes obliegen, obwohl der eigentliche Wirkungskreis eines jeden ein anderer ist. Es ist fast natürlich (auch durch allenthalben übliche Praxis erfahrungsgemäss), wenn dem rechtskundigen Mitgliede eines Comite's der Vorsitz eingeräumt wird,

[*]

Digitized by Google

wodurch demselben jedoch keineswegs ein Uebergewicht über die anderen zugestanden ist. Erwägt man die mannigfaltigen, bei jeder Theaterführung sich ergebenden Rechtsfälle, so wird die Herbeiziehung eines Consulenten fast tagtäglich eine unabweisliche Nothwendigkeit. Dieser Umstand setzte den Advocaten Guaita auch in der gegenwärtigen Verwaltung auf den Präsidentenstuhl, nachdem er denselben bereits unter der Intendanz des Herrn Benedix occupirt hatte. Reichen denn aber vielseitige Bildung und mehrjährige Uebung, überdies noch das Zurseitegehen mehrerer Fachmänner, immer noch nicht aus, um ein Theater solidarisch zu leiten? Darf man da noch von „Dilettantenwirthschaft" sprechen? Freilich hörten wir vor nicht lange von Berlin her über eine „Lieutenantswirthschaft", von München über eine „Literatenwirthschaft" am Theater gleichfalls raisonniren, weil dort, wie auch in Frankfurt geschehen, strenge Vorschriften erlassen wurden, kraft deren Gemüthlichkeit und Schlendrian in der Geschäftsführung aller Zweige dem Princip des unbedingten Gehorsams weichen mussten. Man weiss, wie derlei von einzelnen Betroffenen aufgenommen wird; auch weiss man, in welchem Lichte der Reformator bei solchen Leuten steht. — Auf den Blocksberg mit ihm, sammt seinen Genossen!

Soll von Vertheilung der Geschäfte in der Direction noch eines Weiteren die Rede sein, so braucht man zu erfahren, dass Herr Speyer ausschliesslich die Oberleitung über das Opernwesen führt, worin er von seinen Collegen nicht im Geringsten beeinflusst wird*); man braucht ferner nur noch zu vernehmen, dass Herr Reuhl der Finanz-Minister des kleinen Künstlerstaates ist. Ohne Zweifel wussten die grossen Rechenmeister unter den Actionären recht wohl, dass sie Herrn F. Wecker (aus der früheren Verwaltung) keinen würdigeren Nachfolger auf diesem häkeligen Posten geben konnten, als den eben Genannten. Die artistische Leitung des Schauspiels liegt in den Händen des Regisseurs Vollmer. Es wird dieser Künstler kaum sich zu beklagen haben, dass seine Vorschläge zu Besetzung der Rollen Seitens der Direction nicht beachtet würden, und wenn man nicht über ein Heer von Rollen-Aspiranten zu verfügen hat, so ist der relativ geeignete Repräsentant für jede Rolle bald aufgefunden, daher Protection nicht anwendbar, die der Verwaltung auch noch vorgeworfen wird. Dass indess dem Institute ein mit dem Geiste der dramatischen Literatur tiefer vertrauter Mann, als dies in den Leistungen des Schauspiels öfter zu Tage tritt, wirklich mangelt, wird von kundigen Theaterfreunden unverhohlen ausgesprochen. Vielleicht wird ein solcher die fühlbare Lücke bald ausfüllen; denn bedenkt man, dass dem Oberleiter des Opernwesens ein Regisseur (Herr Hiesel) und der Capellmeister zur Seite stehen, so wird man einen über dem Regisseur des Schauspiels stehenden Wissenschaftsmann keinesfalls für überflüssig halten können. Der Schauspieler ist in der Regel weder besonders geeignet, noch hat er Zeit, Dramaturgie zu studiren, auch ist er zu viel von der Macht der Gewohnheit und des Herkömmlichen beherrscht, um das Unrichtige, Verfehlte um sich herum immer mit sicherem Blicke erschauen zu können.

Nicht ohne Interesse werden ferner Opernfreunde vernehmen, denen die Unnatur und das meist auf Stelzen gehende Pathos in der modernen grossen Oper französischer und deutscher Componisten den Genuss verdorben, dass bei uns ein geglückter Griff in das Repertoire der ersten Jahrzehende gemacht wurde. Bereits war Isouard's Aschenbrödel in Scene, und sein Joconde wird bald nachfolgen. Auch Méhul's beide Füchse und andere ein- und zweiactige Operetten aus der älteren Periode werden an die Reihe kommen. Möge Herr Speyer bei diesem löblichen Unternehmen doch ja vom Capellmeister emsig unterstützt werden, sonst bleibt jede Intention in Bezug auf Besserung des Geschmacks erfolglos. Der Capellmeister muss mit fester Ueberzeugung dabei ans Werk gehen, das beste Förderungsmittel zur Erreichung des wahrhaft Schönen und Guten unter den Händen zu haben. Es ist nicht die Schuld eines der jüngsten Künstler-Generation angehörigen Musik-Directors im Theater und Concertsaale, dass es ihm nicht vergönnt war, wenigstens noch die *beaux restes* in der classischen Periode mit zu geniessen und seine ästhetischen Anschauungen von dorther überkommen zu haben. Aber bestreben soll sich jeder junge Orchesterführer, das Studium der älteren Meisterwerke mit Ehrfurcht und regem Eifer zu betreiben, um ihrem Geiste recht nahe zu kommen, damit er diesen allen Ausführenden fühlbar machen könne. Mit festem Tactschlagen nach Art der alten Telegraphen, auch mit Beobachtung der vorgeschriebenen Vortragszeichen ist der dem Tonstücke innewohnende Charakter noch lange nicht erfasst, wie auch der Würdigung des leider sehr verwöhnten Publicums noch lange nicht genügend entgegengebracht. Für das Gesang-Personal wer-

*) Beiläufig muss bemerkt werden, dass W. Speyer, einstiger Schüler von Baillot, die Tonkunst als Componist und Executant sein Leben lang so fleissig gepflegt hat, als sollte er sich damit den Unterhalt verdienen. Er steht auf derselben Höhe der Künstlerschaft, auf welcher z. B. Fürst Anton Radziwill und nicht wenig andere so genannte Dilettanten in der früheren Periode gestanden. Unsere Zeit hat dergleichen Männer schon weniger aufzuweisen. Ein solcher Kunst-Dilettant führt seit Jahren die Oberleitung über das Städel'sche Institut zu Frankfurt am Main, in Wien sehen wir einen Fürsten an der Spitze eines der geachtetsten Kunst-Organe, „Recensionen", er ist einer der thätigsten Arbeiter und Förderer der guten Sache, u. s. w. u. s. w.

Digitized by Google

den jene eigentlichen Sing-Opern eine zweckmässige Schule abgeben, woraus auch das Darstellungs-Talent Nutzen ziehen wird. Wird von allen Seiten dieses Unternehmen mit besten Kräften gefördert, so dürfte man allerseits bald die Ueberzeugung gewonnen haben, dass aus dem älteren Opern-Repertoire ein heilsames Antidot gegen das moderne, tief eingefressene Gift gezogen werden könne. — Glück auf! A. S.

Zur poetischen Schiller-Feier.

Der Bericht dieses Blattes (in Nr. 47) über die Schiller-Feier in Köln hat im Vorbeigehen des Festspiels von Dr. Bernays erwähnt, welches zuerst in Bonn, dem Wohnorte des Verfassers, sodann am 10. und 14. November im hiesigen Theater mit gleicher Wärme und Begeisterung dargestellt, wie vom Publicum aufgenommen wurde. Dieser sinnigen Arbeit nachträglich noch ein Wort verdienter Anerkennung zu widmen, erscheint wohl um so mehr gerechtfertigt, je rascher ohnehin mit dem Verfliegen jener festlich erhöhten Stimmung, die so manchen Erzeugnissen der Gelegenheits-Poesie einen Inhalt willig leiht, den sie ihr entgegenbringen sollten, auch die echten Eingebungen des Augenblicks der Vergessenheit anheim zu fallen pflegen.

Im scenisch componirten Ausdruck gewinnt der Gedanke einer solchen Feier lebendiger wirkende Macht für das theilnehmende Gemüth, als im einzeln gesprochenen Prolog, der uns noch mehr in eine nur vorbereitende Bewegung versetzen will. Dr. Bernays, der jüngere Bruder des bekannten, durch Gelehrsamkeit und kritischen Scharfsinn ausgezeichneten Philologen, ist so glücklich gewesen, des Vortheils, den der bestimmte Abschluss der dramatischen Form hier einem geschickten Talente darbot, sich in vollem Maasse zu bemächtigen, indem er sich von dem Genius selbst, den es zu verherrlichen galt, den Weg zeigen liess. Doppelt wirksam macht es die einfache Erfindung, welche dem kleinen einactigen Stücke zu Grunde liegt, dass er sie aus dem nächsten, aller Welt geläufigen Kreise Schiller'scher Anschauungen entnommen hat. Das einem populären Erfolge an sich so sehr widerstrebende allegorische Wesen, dem die Gelegenheits-Festbühne doch immer wieder sich öffnen muss, wird auf diese Weise schnell und erfreulich in allgemein empfundene poetische Lebensbeziehungen hinübergeleitet, ja, als stärkster Hebel für den gefühlvollen Aufschwung des concreten Verhältnisses zwischen Volk und Dichter in ungesucht geistreiche Anwendung gebracht.

In der geheimnissvollen Gestalt des Mädchens aus der Fremde hat die hehre Göttin Poesie unerkannt die Herzen schlichter Landleute gewonnen, bei denen sie bisher „mit jedem jungen Jahr" als Gast erschien. Ferngehalten von dem drohenden Kriegs-Unwetter, ist sie diesmal ausgeblieben. Vater und Mutter zweifeln bei nahender Winterszeit an ihrer Wiederkehr; die Tochter rüstet, harrend in gläubiger Zuversicht, reichen Blumenschmuck für die Hütte zu festlichem Empfange der Ersehnten. Und die frohe Ahnung behält Recht. Das Mädchen aus der Fremde kehrt, treu dem gegebenen Worte, zurück und offenbart sich den Staunend-Verehrenden im Glanze der göttlichen Sendung, die ihnen bisher verborgen blieb. Aus dem Munde der Poesie selbst ertönt nun zum ersten Male der Name ihres grossen, vor hundert Jahren dem deutschen Volke erstandenen Jüngers, für dessen erhabene Phantasieen und herrliche Gesänge sie längst in den Herzen der andächtigen Freunde bewundernde Liebe zu entzünden gewusst. Ihr Geheiss versammelt auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, die Lebensgebilde des schöpferischen Dichtergeistes und leiht ihnen Sprache, dass sie Zeugniss von ihm ablegen. Dem enthüllten Abbild des Dichters, das sie mit dem eigenen Lorber krönt, bringt vor den Anderen die beglückte Braut ihre demüthige Huldigung dar.

In den einfachen und doch von innerer Spannung begleiteten Gang dieser wenigen Auftritte hat der Verfasser alles Wesentliche, was bei der Feier zu Worte kommen musste, mit klarer und beredter Empfindung niedergelegt, das Allgemeine, welches darzustellen war, ausgedrückt, ohne dass wir die Züge individueller Lebendigkeit vermissen, dem grossen Freiheits- und Einheits-Gedanken endlich, zu dessen Wahlruf der Name Schiller's erhoben ist, sein Recht nicht vorenthalten, ohne darin, wie es mancher Orten geschieht, die charakteristische Gesammt-Erscheinung des Genius ganz untergehen zu lassen. Die nachfolgende Probe — der Rede des Mädchens aus der Fremde entnommen, worin sie das Wirken und Kämpfen der in ihrem Dienste stehenden Jünger schildert — ist vielleicht am besten geeignet, das Gesagte wenigstens nach dieser letzteren Seite hin zu bestätigen:

„— — — — Doch herrlich über Alle
Ragt hoch ein edles Geistesheldenpaar.
Vereinigt nennt ihr Volk sie, wie sie selbst
In Eintracht auf des Lebens Höhen standen
Zu grosser That verbunden; was ihm edel,
Was hoch und rein und herrlich ihm erscheint,
Daran gedenkt's bei dieser Namen Klange,
Der weithin durch die Völker tönt. Der Eine —
Auch meine Lippe nennt ihn schüchtern nur,
Und unter meiner Jünger Schar erkenne ich
Nur wen'ge, die ihm gleichen —, ausgerüstet
Mit aller Gaben Fülle, und das Siegel
Der Macht auf hoher Stirne tragend, schritt er,
Mit allen Mächten der Natur im Bunde,
Durchs Leben hin, der Götter sel'ger Liebling.

Digitized by Google

Demüthig schmiegt sich ihm das Feindliche;
In seinen Zauberlauten offenbart sich
Das Menschenherz mit seinen Wundern allen;
Wo du auch wandelst, auch aus dürrem Boden,
Lässt er den Quell der Dichtung fröhlich sprudeln,
Den Glanz der Schönheit hat er ausgegossen
Verklärend über alle Welt. — Der Andre,
Der in dem Herzen seines Volkes wohnet,
Der, mit sich selbst und mit des Geistes Mächten
Gewaltig ringend, ewig aufwärts strebte
Aus dumpfem Reich des Irdischen empor
Zu heitern Höhen, wo die Freiheit weilet, —
Weit von sich bannt er alles Niedrige,
Ergreifen will er nur das Wahre, Gute.
In des Gedankens unermess'nem Reiche
Hat er den festen Thron sich auferbaut,
Und liebend schaut sein Volk ihm nach und ehrt
In ihm den hohen Lehrer, der der Freiheit
Begeisternd Wort ihm zuruft. — Alle Liebe,
Die ihm im Herzen seines Volkes flammt,
Sie lodert heute mächtig auf, verbrüdert
Sind alle Menschen, die ihn freudig ehren.
Dem deutschen Dichter huldigt heut die Welt —
Ihm schlägt das Herz entgegen, von den Lippen
Tönt Friedrich Schiller's hochgeweihter Name!"

Der jubelnde Beifall, mit dem das Publicum dieser schönen Verkündigung antwortete, und der, oft sich erneuend, am Schlusse in anhaltenden Ruf nach dem Verfasser überging, lässt, auch wenn wir allen Antheil, der dem Gegenstande der Feier daran zukommt, gewissenhaft abrechnen, immer noch genug zu wahren Gunsten des Festspiels selbst übrig, um die Voraussetzung zu begründen, dass dasselbe auch in der strengeren Probe des Druckes vor einem grösseren Kreise und schon abgekühlter Empfänglichkeit mit Ehren bestehen würde. W. H.

Aus Mainz.

Die schönen Tage des Schiller-Festes sind nun vorüber; was sie uns in musicalischer Beziehung gebracht haben, ist jedenfalls der Beachtung werth, denn selten kommt es hier in Mainz vor, dass sich sämmtliche Gesang-Vereine zu einer gemeinsamen Aufführung vereinigen; ohne äusseren Beweggrund geschieht dies nie, denn wir stehen hier noch nicht auf der Stufe musicalischer Bildung, dass wir uns aus blosser Liebe zur Kunst zusammenscharen, um dieses oder jenes Tonwerk in würdiger Weise zur Aufführung zu bringen. Gott bewahre! eine äussere Veranlassung muss vorhanden sein, und diese bildete jetzt das Schiller-Fest. So hatten wir also am 11. November im prachtvoll decorirten Theater den seltenen Genuss, sämmtliche musicalische Kräfte von Mainz versammelt zu sehen, um Mendelssohn's Festgesang an die Künstler und Beethoven's neunte Sinfonie zur Aufführung zu bringen. Ersterer machte unter der schwungvollen Leitung des Herrn Lux bei einem Chor von mehr als zweihundert Sängern einen gewaltigen Eindruck. Auch die Sinfonie unter Leitung des Herrn Marpurg konnte diesmal, da das Orchester mit wiesbadener Kräften bedeutend verstärkt war, in ihrem instrumentalen Theile vollkommen befriedigen. Weniger war dies bei der Vocal-Partie des letzten Satzes der Fall, die bei ihrer übermenschlich hohen Lage überall Reinheit in der Intonation vermissen liess. Mit welcher Andacht hier übrigens das so genannte gebildete Publicum eine Beethoven'sche Sinfonie anhört, möge Ihnen aus Folgendem klar werden. In der zweiten Hälfte des ersten Satzes entstand auf einmal in der ersten Logenreihe eine Bewegung, die sich wie ein Lauffeuer auf das ganze Auditorium fortpflanzte; die Lorgnetten richteten sich alle nach dem Mittelpunkte der Bühne; im Parterre erhob man sich von den Bänken, unter zurückgehaltenem Lachen theilte Einer es dem Anderen mit, kurz: von der Sinfonie war vor lauter Geräusch nichts mehr zu verstehen. Da ich nicht gewohnt bin, Concerte mittels einer Lorgnette anzuhören, so war für mich die ganze Bewegung ein Räthsel. Ich fragte meinen Nachbar, und — was glauben Sie, das die Ursache gewesen? — nun, weiter nichts als: die Halsbinde des Herrn Marpurg hatte sich beim Dirigiren verschoben!! — Von den übrigen Theilen des Concert-Programms ist noch zu erwähnen, dass von Herrn Genée die Gluck'sche Ouverture zur Iphigenie mit dem Mozart'schen Schlusse vorgeführt und von Fräul. Tipka aus Wiesbaden Schiller's Sehnsucht von Romberg gesungen wurde. Zu bedauern war, dass der Eindruck des ganzen Concertes ausserdem noch geschwächt wurde durch einen höchst langweiligen Vortrag eines Mitgliedes des Kunst- und Literatur-Vereins, in welchem uns nichts weniger zugemuthet wurde, als Schiller's vollständige Biographie anzuhören, die in jedem Conversations-Lexikon zu finden ist. Als nachher die Bekränzung der Schiller-Büste Statt finden sollte, war es unmöglich, ein schallendes Hoch herauszubringen, denn — das Publicum war unterdessen eingeschlafen.

Vom vorhergehenden Abende ist noch zu erwähnen, dass im Theater Wallenstein's Lager gegeben wurde, wobei sechszig Mitglieder des mainzer Männergesang-Vereins mitwirkten. Herr Lux hat hierzu die Musik geschrieben, und verdient vor Allem die Ouverture als sehr charakteristisch bezeichnet zu werden, indem die Motive der drei Soldatenchöre zuerst einzeln auftreten und dann bei der Durchführung contrapunktisch mit einander verwebt sind. Zu dem letzten Chor: „Frisch auf, Cameraden!" ist natürlich die ursprüngliche Volks-Melodie, jedoch mit glänzender Instrumentirung, benutzt worden.

Ihren Lesern dürfte es noch Interesse gewähren, zu erfahren, dass nach dem vom Comite aufgestellten Pro-

Digitized by Google

gramm die Schiller-Feierlichkeiten durch Choräle vom Thurme des Domes herab eröffnet werden sollten. Allein da Schiller kein Kirchen-Heiliger, sondern bloss ein Volks-Heiliger ist, so wurde dieses von den Herren Geistlichen nicht gestattet. Trotzdem erschallten am frühen Morgen des 10. November die Choräle: „Eine feste Burg" u. s. w., wenn auch nicht vom Dome, so doch vom Dache eines neben dem Dome gelegenen Privathauses, und Abends bei der allgemeinen Illumination las man am Hause eines ehrsamen Bäckermeisters zum Jubel der ganzen Bevölkerung folgendes Transparent:

„Wir feiern doch den grossen Poeten,
Auch ohne vom Dome herab zu trompeten."

A.

Drittes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd Hiller.

Dinstag, 22. November 1859.

Programm. Erster Theil. 1. „Die Najaden", Ouverture von W. Sterndale Bennett. — 2. Arie aus „Donna del Lago" von Rossini, vorgetragen von Frau de Luigi aus Paris. — 3. Sinfonie Nr. 3 von J. Rietz (zum ersten Male).

Zweiter Theil. 4. Concert für die Violine von Beethoven, gespielt von Herrn Concertmeister J. Grunwald. — 5. „Frühlingsbotschaft", Concertstück für Chor und Orchester von W. Niels Gade (zum ersten Male). — 6. Variationen aus Rossini's „Cenerentola" (Frau de Luigi). — 7. Ouverture zu Cortez von Spontini.

Das Concert brachte uns zwei Neuigkeiten, welche das hiesige Publicum, bekanntlich auf Neues nicht eben sehr erpicht, beifällig aufnahm, und zwar Gade's reizendes Idyll mit sichtbarem Wohlgefallen und lebhaftem Applaus, die Sinfonie von Rietz mit achtungsvoller Anerkennung des Ganzen und Auszeichnung des zweiten Satzes (Scherzo) durch Beifallsbezeigung, die auch dem Adagio zu Theil wurde. Das Werk hat alle Vorzüge einer interessanten und geschickten Composition, wie das bei einem Meister wie Rietz nicht anders zu erwarten ist; allein wir finden mehr Geist als genialen Schwung darin, so dass es wohl zu denen gehören dürfte, die erst durch genauere Bekanntschaft anziehen.

Die Krone des Abends trug Beethoven's Violin-Concert und der schöne Vortrag desselben durch Herrn Concertmeister Grunwald davon. Herr Grunwald hat einen markigen Ton, welcher zugleich der feineren Nuancen fähig ist, ohne weichlich zu werden, und diese Eigenschaft gehört nothwendig dazu, um im Vortrage dem edlen Stil des genannten Concertes gerecht zu werden. Richtige Auffassung, durchweg reines und gediegenes Spiel, schöner, empfindungsvoller Ausdruck, namentlich auch im Adagio, erwarben dem Künstler mit vollem Rechte rauschenden Beifall.

Die Sängerin Madame de Luigi versetzte uns schon durch die Wahl ihrer Gesangstücke in eine verjährte Kunst-Periode, aus deren buntem Ausschuss wir allerdings einige herrliche und dauernde Früchte noch immer bewundern; wir brauchen nur den Barbier von Sevilla und Wilhelm Tell zu nennen. Allein die beiden Stücke, die sie vortrug, gehören keineswegs zu den Anweisungen auf Unsterblichkeit, welche die Muse der Tonkunst ihrem Günstling Rossini ausgestellt hat. Es ist möglich, dass Madame de Luigi in der Zeit der Blüthe jener Periode eine beliebte Sängerin gewesen, in ihren hiesigen Leistungen waren jedoch nur Spuren vorhanden, die auf die Richtigkeit dieser Annahme führen konnten. Leider ist eine durch so allgemein fühlbares Ungenügen im Publicum erzeugte Missstimmung manchmal selbst durch die besten Productionen anderer Art nicht ganz zu vertilgen, was freilich nicht sein sollte, aber, wie die Menschennatur nun einmal beschaffen, nicht zu ändern ist.

Der Chor war nur wenig beschäftigt, sang aber die „Frühlingsbotschaft" von Geibel und Gade sehr schön; man hätte das Stück gern gleich noch einmal gehört. Das Orchester zeigte sich sehr brav in der Ausführung der beiden Ouverturen und der Sinfonie, welche letztere besonders sorgfältig einstudirt war.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 19. November wurde in der musicalischen Gesellschaft das Quintett in *C-dur* für Streich-Instrumente, das in der ersten Soiree im Hotel Disch so sehr gefallen (S. Nr. 47), unter dem lebhaftesten Applaus jedes Satzes wieder ausgeführt, indem die Herren Vortragenden so freundlich waren, dem allgemeinen Wunsche nachzugeben.

Die königliche Hofschauspielerin Frau von Bärndorf von Hannover gibt gegenwärtig hier Gastrollen. Sie hat als Adrienne Lecouvreur, Fräulein von Belle Isle und Donna Diana enthusiastische Bewunderung erregt.

Dresden. Am 7. November ist Karl Gottlieb Reissiger gestorben. Zwei Tage vorher, am Samstag, hatte er noch die Vesper in der Hofkirche dirigirt, und den Montag gegen Mittag war er bereits ruhig in seinem Lehnstuhl hinübergeschlummert. Er hat seit 1826 die Stelle eines königlich sächsischen Hof-Capellmeisters bekleidet und als Componist und Dirigent ein reiches Gebiet künstlerischer Thätigkeit durchmessen. Er war den 31. Januar 1798 zu Belzig in der Nähe von Wittenberg geboren; auf der Thomasschule in Leipzig gebildet, begann er 1819 auf der dasigen Universität das Studium der Theologie. Seine musicalische Natur liess ihn aber die Tonkunst zu seinem Berufe wählen, zu welchem er sich denn 1821 in Wien und 1822 in München vollständig tüchtig machte, nachdem er schon in Leipzig durch Schicht Unterricht in der Composition erhalten hatte. Seine erste Oper „Dido" brachte C. M. von Weber in Dresden im Jahre 1824 zur Aufführung. — Sein feierliches Begräbniss fand am Schiller-Tage den 10. November Statt.

Der Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes hat seinen zehnten Jahresbericht (November 1858 bis November 1859) erstattet. Es heisst darin unter Anderem: „Es sind jetzt zehn Jahre verflossen, seit am 25. November 1849 der schwäbische Sängerbund zu Göppingen gegründet worden ist. Der Bund darf mit Befriedigung auf diese Periode zurückblicken. Von kleinem Anfange (27 Lieder-

Digitized by Google

kränze) hat er sich zu weit ausgedehnter Wirksamkeit emporgeschwungen: 274 Vereine mit etwa 5480 Sängern bilden jetzt den schwäbischen Sängerbund, der sich über alle Theile unserer schwäbischen Heimat erstreckt. — Pflege des Volksgesanges, der Volksbildung und eines deutschen Sinnes wurde in den Statuten als der Zweck des Bundes bezeichnet; er hat für diese hohen Ziele ein redliches Streben eingesetzt, und manche schöne Erfolge sind erreicht worden. Es sind gute Lieder im Volke verbreitet worden, in der schönen Kunst des Gesanges sind manche Fortschritte zu Tage getreten, und wo ein edler, dem Sängerwesen verwandter Zweig öffentlicher humaner Wirksamkeit zu pflegen war, wurde er vom Sängerbunde freudig erfasst. Insbesondere war sich der Sängerbund stets des hohen Zieles bewusst, mitzuarbeiten in seinem bescheidenen Theile an der grossen nationalen Aufgabe deutscher Einigung durch Pflege des deutschen Vaterlandsliedes und deutschen Wesens. Liederfeste waren neun allgemeine seit seiner Begründung: Ulm 1850, Heilbronn 1851, Reutlingen 1852, Hall 1853, Göppingen 1854, Ravensburg 1855, Ludwigsburg 1856, Tübingen 1857 und Mergentheim 1858. Neben diesen ging eine ganze Reihe kleinerer Gaufeste her. Ausser den nächstliegenden Zwecken fanden öffentliche Bestrebungen ihre Unterstützung durch den Bund und seine einzelnen Mitglieder; wir erinnern an den ulmer Münsterbau, an die Pietät, mit welcher für die Erhaltung des Schillerhauses in Marbach überall von den Liederkränzen gewirkt worden, an die werkthätige Unterstützung der Schleswig-Holsteiner u. A. Unsere Feste wurden von unseren deutschen und schweizerischen Nachbarn besucht; unser Bund, von den Nachbarn und Sangesgenossen eingeladen, war auf vielen auswärtigen Liederfesten durch Vereine oder Deputationen vertreten. Wenn man mit Recht klagt, dass in Deutschland die einzelnen Stämme und Gaue sich gegenseitig zu wenig kennen, dass hieraus ein gut Theil der Missverständnisse und Gereiztheiten entstehe, so war auch in diesem Theile der schwäbische Sängerbund bestrebt, zur gegenseitigen Bekanntschaft und Werthschätzung, was er konnte, beizutragen. Wir heben hervor, wie der Gesang besonders die badischen, baierischen und schweizerischen Sängerbrüder mit uns zusammenführte und die freundschaftlichsten Verhältnisse vermittelte. Von besonderem Werthe erwies sich unsere Liedersammlung; es ist durch sie allen Vereinen jetzt eine reiche Auswahl passender Lieder geboten, und wo sich verschiedene Vereine treffen, haben sie für die gemeinsame Wirksamkeit auch die gemeinsame Grundlage. Der erste Band derselben mit 137 Liedern ist jetzt abgeschlossen und bei dem für die Mitglieder so billigen Preise (1 Fl. pro Stimme, 2 Fl. 42 Kr. die Partitur) in Aller Händen. Leider verbieten es, wie wir sonst im Interesse des Volksgesanges gern thun würden, Verträge mit den Verlegern, die Sammlung, wie häufig gewünscht wird, auch ausserhalb des Bundes abzugeben. Unsere Bibliothek hat bedeutenden Zuwachs erhalten. Auf Pfingsten 1859 war das allgemeine schwäbische Liederfest bereits nach Biberach anberaumt; es stand denselben ein zahlreicher Besuch von den Sängern des Bundes wie von Sängergästen in Aussicht. Allein die Gestaltung der allgemeinen politischen Lage nöthigte zu dem Beschlusse, das Fest zu verschieben. Eben so unterblieben das tyroler Sängerfest in Innsbruck, welches auf den 17. Mai ausgeschrieben, und das badische Gesangfest in Freiburg der politischen Verhältnisse halber. Eine rege Thätigkeit vieler Liederkränze trat indessen namentlich am Anfange des Jahres hervor: die in unserer letzten General-Versammlung lebhaft den Vereinen ans Herz gelegte Unterstützung der Erhaltung des Schiller-Hauses in Marbach. Ein Gegenstand der Berathung unserer bevorstehenden General-Versammlung wird eine Statuten-Abänderung sein. Statt der alljährlichen Feier des allgemeinen Liederfestes dürfte eine Feier nur je alle zwei Jahre dem Feste selbst zum Vortheil gereichen. Die General-Versammlung in Ulm, den 14. November 1858, hat nun bereits das Princip der nur zweijährigen Feier genehmigt, den definitiven Beschluss aber der bevorstehenden General-Versammlung überlassen.

Unser Cassenbericht pro 1858—59 ist folgender:

Die Einnahmen betragen	1474 Fl.	29 Kr.
Vorräthig bei letzter Abrechnung waren	12 „	43 „
	1487 Fl.	12 Kr.

Die Ausgaben sind:

Bundeslieder 319 Fl. 20 Kr., Druckpapier 260 Fl. 15 Kr.	579 Fl.	35 Kr.
Assecuranzen 27 Fl. 44 Kr., Inserate 51 Fl. 52 Kr., Ausschuss-Sitzungen 27 Fl. 36 Kr., Musicalien 57 Fl. 53 Kr.	165 „	25 „
Unkosten aller Art.	175 „	44 „
Baar in Casse	566 „	28 „
	1487 Fl.	12 Kr.

Was seit den Tagen, da der stuttgarter Liederkranz auf A. Schott's Antrag das erste deutsche Schiller-Fest feierte (9. Mai 1825), die Liederkränze für die Verehrung und das Gedächtniss des grössten Sohnes Schwabens gethan haben, bedarf keiner Aufzählung an dieser Stelle. Wo in unserem engeren Vaterlande in diesen Tagen sein Andenken festlich begangen worden, waren die Glieder des schwäbischen Sängerbundes mit in der ersten Reihe.

Aus Anlass des Jubelfestes haben wir den früher ernannten Ehren-Mitgliedern Uhland, Silcher, Heideloff, Leins vier würdige deutsche Männer beigesellt: Prorector Dr. Albert Schott in Stuttgart, Ernst Moriz Arndt in Bonn, Justinus Kerner in Weinsberg, den Sängerpfarrer Sprüngli in Thalwil am Züricher-see.

Esslingen, Stuttgart und Heilbronn, im November 1859.

Conrector Dr. Karl Pfaff. Dr. Otto Elben. Professor Dr. J. Faisst. Raur. G. A. Zumsteeg."

Ankündigungen.

Im Verlag von Veit & Comp. in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Musicalische Rundschau

über

die letzten drei Jahrhunderte.

Von

J. M. Fischer,

k. k. Gymnasial-Professor.

Kl. 8. 12 Bogen. Elegant brochirt. Preis 20 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 49. **KÖLN, 3. December 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Aus Frankfurt am Main. II. (Quartett-Spiel.) Von A. Schindler. — Die Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main (Jahres-Bericht). — Aus Bremen (Wiedereröffnung der Privat-Concerte, Schiller-Feier). Von —11. — Die fünf letzten Violin-Quartette Beethoven's. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Zweite Soiree für Kammermusik — Kassel, L. Spohr — Leipzig, J. Rietz — Berlin, Zur Schiller-Feier — Regensburg — Linz an der Donau — Hamburg — Prag — Brüssel — Paris).

Aus Frankfurt am Main.

II.

[Quartett-Spiel.]

Die Alten sollen die Jungen belehren,
Die Jungen sich aber von den Alten belehren lassen.

Am 18. März d. J. liess sich der bereits vortheilhaft bekannte Violin-Virtuose Herr Ludwig Straus aus Wien im Museum mit Beethoven's Concert hören. Man erkannte alsbald, dass man ein ausgezeichnetes, mit den Herren Joachim und Laub auf gleicher Stufe der Ausbildung stehendes Talent vor sich habe, dem sonach der verdiente Beifall im vollsten Maasse zu Theil wurde. Als aber wenige Wochen darauf Herr Straus in Verbindung mit den Herren Stein, Welcker (aus dem Theater-Orchester) und Herrn Brinkmann eine Quartett-Sitzung veranstaltet und darin gezeigt hatte, dass er diese den meisten Virtuosen stets fremd bleibende Gattung mit gleich grosser Begabung und Liebe behandelt, wie das Solospiel, wurde die Aufmerksamkeit auf den jugendlichen Künstler Seitens einiger gediegenen Musikfreunde erst vollends rege, so zwar, dass gegenseitig der Wunsch ausgesprochen ward, Schritte zu thun, um denselben hier festzuhalten und ihm einen zum Vortheile des Ganzen gereichenden Wirkungskreis zu verschaffen. Herr Wilh. Speyer nahm die Sache in die Hand, und es gelang ihm, seine Collegen am Theater dahin zu vermögen, dem Künstler die Stelle eines Concertmeisters anzubieten. Gleichzeitig liess sich der Vorstand der Museums-Concerte gern bestimmen, Herrn Straus zu Solo-Vorträgen zu engagiren und ihm gleichfalls ein namhaftes Fixum auszuwerfen. So ist der junge Mann in eine ehrenvolle Stellung versetzt worden, in welcher er Gelegenheit erhält, sein schönes Talent zu eigenem, wie auch zum Vortheil der hiesigen Musik-Verhältnisse bestens verwerthen zu können.

Soll Verfasser einen Rückblick auf jene Quartett-Sitzung (mit Cherubini'schen und Mendelssohn'schen Werken) werfen, so muss er gestehen, dass sowohl in Auffassung, Colorit, Stil und Tempo, wie nicht minder im Zusammenspiel und Wohlklang im Allgemeinen wahrhaft Rühmenswerthes geleistet worden, wobei der feine Kenner nur ein Kundgeben höherer musicalischer Redekunst vermisst hat. Diese ist nun einmal der lebenden Generation abhanden gekommen, und zwar, seltsam genug, ungeachtet so vieler Musikschulen oder, wie man diese Anstalten lieber nennt, Conservatorien. Dass nach solchen Beweisen von Tüchtigkeit die Elite der frankfurter Musikfreunde die Bildung eines Vereins für Quartett-Spiel — das seit mehreren Jahren brach gelegen — mit freudigen Erwartungen gewünscht, war die natürliche Wirkung des Gehörten. Diese Wünsche sind erfüllt. Der Verein besteht aus den vier oben genannten Künstlern.

Bei Herannahen der musicalischen Saison verkündeten öffentliche Anzeigen einen Cyklus von sechs Sitzungen, deren erste bereits am 28. October, die zweite am 13. November Statt gefunden hat. Zum Vortrage sind gekommen: Mendelssohn in *D-dur,* Haydn in *C-dur* (mit „Gott erhalte") und Beethoven in *Es-dur,* Op. 74; dann Mozart in *D-moll,* Streich-Trio in *G-dur,* Op. 9, von Beethoven und Schubert in *D-moll.* Ein genugsam reiches Material zu Anknüpfung von Betrachtungen, ob der Geist jenes Frühlingsmorgens nun wieder über dem Verein geschwebt oder vielleicht gar von einem anderen — nicht classischen — verdrängt worden. Gestehen wir es nur ohne Hehl, dass es im Ganzen ein nicht classischer gewesen, daher den Erwartungen der Kenner in wenig genügender Weise entsprochen wurde. Woher jedoch ein so auffallender Contrast bei denselben Individualitäten? Sollte derselbe nicht etwa in etwas Aeusserlichem seine Ursache finden? Diese Fragepunkte zeigen, dass es von Interesse ist, dieser selt-

Digitized by Google

samen Erscheinung auf den Grund zu kommen, weil wichtig für den Vortrag aller Musik.

Der grosse Violinkünstler Baillot äussert sich auf Seite 272 seiner Schule, wie folgt: „Die Art des Ausdrucks, die Mittel, deren man sich bedient, der eigenthümliche Vortrag, welchen man einem jeden Stücke beilegt, bezeichnen den Stil. . . . Jeder Componist drückt seinem Werke ein besonderes Siegel auf, worin die Art, es zu fühlen und sich auszudrücken, begründet ist. Hier scheitert mancher Spieler; mancher ist fähig, die Musik eines einzelnen Componisten vorzutragen, dagegen nicht jene eines anderen; Finger, Bogen und Spiel, Alles versagt ihm, weil er die gehörige Biegsamkeit nicht besitzt, sich in jede Gattung des Stils zu fügen, oder der Fähigkeit ermangelt, den Zusammenhang der melodischen Abschnitte [Rhythmik] aufzufassen und in diesem Sinne vorzutragen, — ein Uebel, gegen welches es kein Mittel gibt."

Ist auf letzteren Satz zunächst zu erwidern, dass ein guter Unterricht schon Kindern von zehn Jahren klare Begriffe von Rhythmik beibringen kann, weil dies für den gebildeten Lehrer ausserordentlich leicht ist, so zeigt doch das ganze Citat, dass Baillot sich im Punkte „Stil" lediglich an der Technik des Spiels hält. Er vergisst den in den verschiedenen Werken verschiedener Autoren verborgen liegenden Geist, den selbst ein gleichmässig geschicktes Handhaben aller Kunstmittel nicht ans Tageslicht zu fördern vermag. Das braunschweiger Quartett der Brüder Müller, dem gewiss alle technischen Mittel zum Ausdruck geläufig waren, vermochte dessen ungeachtet den Kenner nur in Mozart's Musik ganz zu befriedigen, in weit abstehender Weise kam Haydn's Geist durch sie zu Tage, Beethoven aber war durchweg nur in den Noten da. Baillot würde als Grund angegeben haben: weil die Spieler die Stilweise dieser beiden Classiker nicht erfasst. Mag indess die Ansicht des französischen Meisters in Ehren gehalten werden, sie wurde ja zu der Zeit ausgesprochen, als die Kunst, Violine zu spielen, sich noch in gesetzmässigen Schranken gehalten und noch nicht in Seiltänzerei ausgeartet war, die durch Annahme mannigfacher Manieren die Kluft zwischen damals und jetzt erzeugt hat. In diesen Manieren, die sich im Hin- und Herrutschen auf den Saiten (also im Mangel an Positivität des Tones), in Verdünnung des Colorits, in Anwendung von modernen, nur für Salon-Musik passenden Stricharten, in vernunftwidriger Uebertreibung der Zeitmaasse und so weiter bemerkbar machen, in solchen Manieren hat man gegenwärtig die Haupthindernisse zu suchen, den Stil-Eigenheiten der classischen Componisten gerecht werden zu können, weil jede Manier, in sich befangen, verschiedenartigen Ausdruck nicht zulässt, vielmehr ihrem Wesen nach gebieterisch an der Gleichmässigkeit festhält. Daher kommt es, dass Haydn wie Mendelssohn, dieser wieder wie Beethoven, und dieser wie *tutti quanti* zu Gehör gebracht werden. In gleicher Weise geschieht dieses mit den Sinfonieen der Classiker, obgleich die Charakter-Eigenheiten in dieser Gattungs-Musik weit weniger schwer zu sondern sind, als in der Quartett-Musik, darum diese immerhin die allerschwierigste hinsichtlich der charaktereigenthümlichen Darstellung bleibt.

Wieder zu unserem Quartett-Verein zurück.

Kinder der Zeit tragen natürlicher Weise mehr oder weniger das Charakter-Gepräge ihrer Zeit an sich; wie sollte dieser junge Verein eine Ausnahme machen? Gottlob jedoch, dass dieses Gepräge erst im Ansatze begriffen ist, noch nicht mit den einzelnen Individualitäten verwachsen, wie sich dies z. B. bei dem meininger Quartett der jüngeren Müller in höchst bedauerlicher Weise kund gibt, daher Warnung und Belehrung bei ihnen zu spät kommt, weil vorbenannte Manieren sie bereits ganz beherrschen. Sie gleichen Walzen, denen kaum eine Spur von Geist und Gemüth innewohnt. Der Ton und seine Psyche ist ihnen nichts, das Notenzeichen Alles. Wehe der Epoche, in welcher viele dergleichen Maschinen die Lande durchziehen und mustergültig einwirken! Dass unsere Epoche zu viele derselben besitzt, ist eine der betrübendsten Wahrheiten.

Es würde wahrscheinlich auch in unserem Falle das wohlgemeinte Wort des Verfassers in der Luft verhallen, wenn er es unterliesse, durch einige Stellen aus den jüngst hier vorgetragenen Werken vor Augen zu legen, wie selbe vom Componisten niedergeschrieben, von der ersten Violine aber verändert gespielt worden.

Haydn schreibt im ersten Satze des Quartetts in *C-dur*:

u. s. w. fünf Tacte hindurch. Er verlangt sonach ein kleines Verweilen auf der ersten und der dritten Note jeder Gruppe, wodurch der Gang ein festgeschlossenes und wohl auch ernstes Gepräge gewinnt. Diese Stelle ward jedoch so gespielt:

u. s. f. Durch das spitze Hinausstossen der anzuhaltenden Note erhält die Stelle den Charakter des Coquetten, leichtfertig Tändelnden. In derselben Weise wurden alle dergleichen punktirten Stellen im ersten Satze gespielt.

Digitized by Google

Die Melodie des Volksliedes in diesem Quartett ist mit „*Poco Adagio cantabile*“ überschrieben; wir bekamen sie aber im *Tempo Andante con moto* zu hören, die erste Variation hingegen in der Bewegung zurückgehalten. Schuppanzigh und Genossen in Wien spielten dieses Volkslied sammt allen Variationen in gleichmässiger Bewegung; bekanntlich hatte dieser Verein in seiner Jugendzeit den grossen Haydn selber, meist aber seinen Stellvertreter, den Grafen Rasumowsky, den ersten Bewahrer der Haydn'schen Traditionen, zu Führern. Obgleich in diesem Satze die Vortragszeichen nur sehr spärlich beigesetzt erscheinen, so nuancirte jenes kunstgeschichtlich hochberühmte Quartett dennoch die Melodie wie alle Variationen in mannigfaltiger Weise, wodurch Monotonie verhindert ward. (Das braunschweiger Quartett spielte den ganzen Satz *piano pianissimo* in übermässig süsslicher Manier.) Ferner schreibt Haydn im ersten und zweiten Tacte des zweiten Theils dieses Volksliedes die Vorhalte *fis* und *d* nach altem Herkommen mit kleinen Noten. Die zu gewissenhaften alten Componisten schrieben nämlich die auf schwere Tacttheile fallenden Vorhalte regelmässig mit kleinen Nötchen (so gleichfalls im Recitativ), weil dieselben meist eine Dissonanz zum Basse bilden. Dieser alte Brauch hatte das Gute, dass Sänger wie Spieler auf die Betonung dieses Vorhaltes aufmerksam gemacht wurden. Mozart hat diese Schreibart beseitigt. Verfasser hörte Beethoven mit Bedauern äussern, dass diese Schreibart aus Bequemlichkeitsgründen beseitigt worden. Unsere erste Violine spielte diese Vorhalte so:

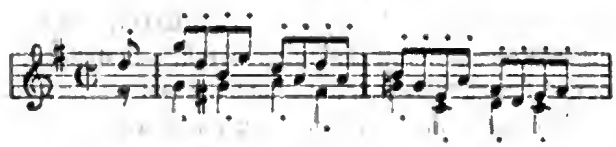
Die zweite Violine hingegen liess in der ersten Variation beiden Vorhalten Recht widerfahren, die Stelle erklang demnach wie im Gesange. Man lege ihr nur die zukommenden Worte unter, der lange Accent wird sich von selbst ergeben, und die harmonischen Noten *e* und *c* wegen des längeren Verweilens auf den Vorhalten werden um ein Weniges verkürzt zu hören sein. Und so wird das Verfahren im richtigen Gebrauche aller Vorhalte sein müssen. Ein Pianoforte- oder Violinspieler, dem der richtige Gebrauch der Vorhalte in den verschiedenen Zeitmaassen nicht geläufig ist, entbehrt der Kenntniss eines der am häufigsten vorkommenden Gesetze der höheren Redekunst. Heutzutage ist das leider ein gar seltener Vogel, der merken lässt, dass er etwas davon weiss. Trockene Correctheit, oft wohl auch Glätte und Eleganz sind die alleinigen Ziele unserer Virtuosen, Prägnanz im Ausdruck hingegen ist ein fast ungekannter Begriff.

Das Mozart'sche Quintett in *D-moll* anlangend, so entbehrte es im ersten Satze des der Tonart und dem Inhalte entsprechenden Ernstes und der Würde; Weichheit liegt nicht im Grundwesen dieser Tonart, sie erfordert vielmehr kräftiges Colorit, der fragliche Satz insbesondere noch breiten Stil. Schon Plato hat die Psyche dieser Tonart erklärt. Im Andante wurden wir durch oftmaliges Nichtbeachten der vielen vorkommenden Sechszehntel-Pausen gestört, wodurch die über dem Ganzen herrschende heilige Ruhe gelitten. Im Trio des Minuetto ist die Schreibart nachstehende:

Die stricte Befolgung dieser Vorschrift erfordert eine sorgfältig gewählte Bewegung des Allegretto ohne die geringste Abweichung von dem vorausgehenden *Moll*-Satze. Wir bekamen jedoch dieses Trio im schnellen Tempo also zu hören:

Dass die Viola im zweiten Theile, mit fortgerissen, in gleicher Weise secundirte, lässt sich erwarten. Das Trio erhielt somit den Charakter eines gemeinen Walzers oder, bezeichnender, eines Gassenhauers.

In Beethoven's Streich-Trio, Op. 9, war die Ausführung des ersten Satzes in jeder Beziehung gelungen, dem zweiten Satze, *Adagio, ma non tanto e cantabile,* fehlten jedoch fast durchweg die schriftlich nicht angemerkten, im ausdrucksvollen Gesange aber sich von selbst verstehenden Betonungen, daher derselbe langweilig werden musste. Der dritte Satz, *Scherzo Allegro,* wurde in ein modernes *Presto* umgewandelt; der vierte Satz, *Presto*:



im Tempo *Prestissimo*, mit am so genannten Frosch hüpfenden Bogen abgehetzt, so zwar, dass der Composition zu folgen schlechterdings unmöglich gewesen, denn der Virtuose fesselte mit dem schlecht angewandten *spicato* allein die Aufmerksamkeit. Hat wohl diese jüngste Erfindung von Streicharten Berechtigung, auch in der Kammermusik der Classiker angewandt zu werden, in die unsere

Digitized by Google

jungen Virtuosen sie so häufig hineintragen? In der Violin-Schule von Rode, Kreutzer und Baillot (nicht zu verwechseln mit der von Baillot allein herausgegebenen) wird im Capitel „Vom Geiste des Vortrags" das Quartett eine „Composition genannt, deren reizender Dialog eine Art von Unterhaltung zwischen Freunden ist, die sich ihre Empfindung und wechselseitige Zuneigung mittheilen." Diese Erklärung wird auch auf das „gearbeitete" Trio Anwendung finden. Man denke sich aber in diesem Freundeskreise das Getänzel mit dem Bogen am Frosch als Ausdruck der ästhetischen Empfindung im Wechsel der Instrumente! Begreiflich wird die gediegenste Composition dadurch in die Classe ordinärer Salon-Musik herabgezogen.

Ueber die Ausführung des herrlichen Quartetts *D-moll* von F. Schubert wollen wir nur offen gestehen, dass dieselbe kein Verständniss des Werkes bekundete und durch maasslose Uebertreibung der Tempi im dritten, vornehmlich im vierten Satze auf gleicher Stufe mit den Productionen des meininger Müller-Quartetts gestanden. Ueber solchen Wahnsinn kann der verständige Musikfreund nur wehklagen.

Noch müssten verschiedene Abweichungen von der Schreibart der Componisten angezeigt werden, die störend auf genäue Uebereinstimmung gewirkt, hiesse dies nicht diesen Aufsatz zu weit ausdehnen. Beispielsweise werde nur auf eine oft erscheinende Tonfigur hingewiesen. Die Partitur besagt: , die erste Violine verändert diese Achtel in Sechszehntel und spielt , Viola oder Violoncell bringt sie wieder so zu Gehör: , und dergleichen mehr. Auch erlaubt sich Referent, zu fragen, ob ein Pianissimo wohl bis zu kaum hörbarem Gesäusel verdünnt werden darf.

Möge unser Quartett-Verein im Vorstehenden die Aufmerksamkeit erkennen, mit welcher der Unterzeichnete den Productionen bisher gefolgt, und dies zunächst im Interesse wachsenden Gedeihens des Vereins hiermit bekundet. Sollten diese wohlgemeinten Anmerkungen eine gute Stätte gefunden haben, so soll es an deren Fortsetzung nicht fehlen. Ein Verein, aus jugendlichen Kräften bestehend, mit einer meisterlich technisch ausgebildeten ersten Violine und einem Violoncell mit weichem, singendem Tone, gewandter Bogenführung und tadelloser Reinheit in der Intonation (Herr Brinkmann), ein solcher Verein vermag das Höchste zu erreichen, wenn er die vorzutragenden Werke der Prüfung sachverständiger Männer unterwirft, bevor er damit vor das Publicum tritt. Der Beifall des vollen Saales ist zwar beachtenswerth, soll aber nicht anders denn als eine aufmunternde Theilnahme angesehen werden. Das Quartett-Spiel zählt an wahrhaften Kennern überall die allerwenigsten, weil es nebst viel Uebung im Hören tiefe Einsicht in die Partitur erfordert. Die meisten Zuhörer sind befriedigt, wenn es nur recht frisch einherläuft und „zusammenklappt". Das Zusammenklappen der aufgeführten Musikstücke scheint hierorts von nicht minderer Wichtigkeit zu sein, wie das Zusammenklappen der Rechnungen. Vielleicht anderwärts ebenfalls. Den jungen Künstlern wäre daher zu rathen, zu ihren Studien gediegene Kenner von classischer Quartett-Musik recht oft hinzu zu ziehen und sich ihren Urtheilen zu fügen. Sie finden solche in den Herren Wilhelm Speyer und Dr. Schlemmer (vielleicht auch in anderen mir weniger wohlbekannten Männern), die, wenngleich nur so genannte Dilettanten, dennoch durch ihre ästhetische Bildung unzählige Fachmusiker überschauen.

Endlich soll noch gewarnt werden vor Diftelei und ängstlichem Feilen an den Tonwerken, weil beide die unbefangene, oftmals richtige Anschauung der Sache auf Irrwege führen und dem Kunstwerke ein ganz anderes Gepräge aufdringen, als ihm eigenthümlich ist.

A. Schindler.

Die Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main

Der Bericht des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main an den Liederkranz umfasst das mit dem 30. September 1859 abgeschlossene einundzwanzigste Geschäftsjahr und enthält unter Anderem Folgendes:

„Das Capital-Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des vorigen Jahres 35,433 Fl. 10 Kr.; dazu durch den Liederkranz der Ertrag des statutenmässig zu gebenden Concertes mit 71 Fl. 17 Kr.; ferner die Schenkung einer Banknote von 100 Frcs.; dann 25 Fl., 20 Fl. und andere freundliche Gaben. Durch diesen Zuwachs mit Zuziehung der Zinsen von Capital stellt sich am Schlusse dieses Jahres das Gesammt-Vermögen der Stiftung auf 36,625 Fl. 11 Kr.

„Bei Aufstellung der Bilanz ist zu bemerken, dass die Casse mit zwei Quartalen an den Stipendiaten Brambach für das ihm bewilligte vierte Jahr des Stipendienbezuges im Rückstande ist, da Brambach, ähnlich wie früher Bruch, das letzte Jahr seines Stipendiengenusses auswärts zubringen wird und sich zu eigener Annehmlichkeit den gleichzeitigen Bezug mehrerer Quartale ausgebeten hat.

„Bei dem Danke an die werkthätigen Förderer unserer Stiftung und ihrer Zwecke müssen wir auch des Herrn Capellmeisters Hiller in Köln mit gebührender Auszeichnung gedenken. In reiner Begeisterung für alles Gute und

Digitized by Google

Schöne hat er unsere Stiftung und ihre Wirksamkeit von Anbeginn mit warmer Liebe umfasst und nach allen Richtungen ihre Interessen mit Rath und That in einer Weise gefördert, die ihn selbst manche mühevolle Thätigkeit und manches Opfer nicht scheuen liess. Unsere beiden letzten Stipendiaten waren vorzugsweise seiner Leitung und Belehrung übergeben. Alles zeugt sowohl für die Umsicht und das Verständniss dieser Unterweisung, wie für das geistige Eindringen in die Sache. Die Liebe und Verehrung der Stipendiaten für ihren Lehrer und Meister gibt für das ganze Verhältniss das ehrendste Zeugniss. Mag auch diese umfassende und uneigennützige Thätigkeit Hiller's in den erzielten schönen Resultaten ihre würdigste Belohnung finden, so können wir doch nicht umhin, unserer dankenden Anerkennung an dieser Stelle öffentlichen Ausdruck zu geben, mit der Bitte, dass Herr Capellmeister Hiller unserer Stiftung diese Sympathie dauernd bewahren möge. Um nun auch von unseren Stipendiaten selber zu reden, so hat Bruch die letzte Zeit seines Stipendiengenusses zum Theil noch auswärts verbracht, zum Theil sich in voller Energie mit grösseren Entwürfen und umfassenderen Arbeiten beschäftigt, die nach Hiller's Urtheil den Stempel der gereifteren Entwicklung unverkennbar an sich tragen. Er hat den vollen Turnus des Stipendienbezuges nun hinter sich, und wir wünschen ihm für seine ferneren Bestrebungen den Erfolg und die Anerkennung, zu der ihm die gewonnene Kunststufe alle Qualificationen der Berechtigung zu sichern scheint.

„Brambach ist nicht minder eifrig und strebsam, und sowohl seine Leistungen in ihrem grösser angelegten Plane, als die anerkennenden Zeugnisse Hiller's erfüllen uns auch bei diesem Stipendiaten mit den schönsten Hoffnungen. Er wird einen Theil des kommenden Winters in Leipzig verbringen. Auch er nähert sich allmählich dem Ziele seiner engeren Verbindung mit der Stiftung.

„Wenngleich das abgelaufene Geschäftsjahr keine besonders hervorspringenden Momente bietet, so ist der ruhig gemessene Gang und die stille, sichere Entwicklung aller Kräfte in stetem erfreulichem Fortschreiten und verheisst uns auch für die fernere Zeit die befriedigendsten Resultate. Vertrauensvoll appelliren wir hierbei an die nachdrückliche und beharrliche Beihülfe des Liederkranzes, der durch seine eifrigen Bemühungen die rasche Entwicklung so wesentlich gefördert, wie an die Mitwirkung anderer Freunde und Kunstgenossen, welche, durchdrungen von der segensreichen Wirksamkeit der Stiftung, ihre schönen Zwecke zu fördern im Stande sind.

„Ein bewegteres Leben wird das nächstfolgende Jahr in die Thätigkeit unserer Stiftung bringen, indem wir im Laufe desselben wahrscheinlich zur Erwählung eines neuen Stipendiaten schreiten werden.

„Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung,
und in dessen Namen der Präsident:
„Dr. Ponfick.
„Dr. A. Giar, Secretär."

Aus Bremen.

Den 29. November 1859

Die am 8. November wieder begonnenen Privat-Concerte erfreuen sich trotz der Erhöhung des Abonnements der zahlreichsten Theilnahme, welche in den gesteigerten Leistungen des Orchesters sicher die vollste Befriedigung finden wird, da dasselbe durch das Engagement einiger tüchtigen Geiger — unter Anderen des Herrn Concertmeisters Engel aus Petersburg —, so wie durch die Ermöglichung von zwei Orchester-Proben für jedes Concert wesentlich an Abrundung und Durchbildung unter der Leitung unseres vortrefflichen Reinthaler gewinnen muss.

In dem ersten Concerte wurde Beethoven's *C-dur*-Sinfonie, Cherubini's Ouverture zum Wasserträger und Weber's Jubel-Ouverture zur Ausführung gebracht. — Herr Vieuxtemps spielte sein *D-moll*-Concert. Er ist noch immer der grosse Geiger mit vollendeter Technik, mächtiger Bogenführung, elegantestem und fein abgewogenem Ebenmaass des Vortrags. Woran lag es, dass er bei aller Anerkennung seines Werthes das grosse Publicum nicht so elektrisirte, wie es bei seinem Rufe zu erwarten war? Seine Compositionen sind geistreich und fern von aller Trivialität, aber es fehlt ihnen der wahrhaft geniale Schwung, die Kraft der Erfindung, die mit sich fortreisst. Interessante Durchführung der Gedanken, unerwartete und oft frappante Wendungen der Modulation, Kenntniss des Orchesters, das Machwerk im besten Sinne des Wortes, ist vorhanden. Ausser dem *D-moll*-Concerte spielte Herr Vieuxtemps noch einige brillante Salonstücke, ebenfalls eigener Composition: *Oh Willie, we missed you* und *St. Patricks day*. Frau Concertmeister Engel aus Petersburg, welche die Iphigenien-Arie in *A-dur*, die Cour-Arie aus Figaro's Hochzeit und Lieder von Schubert und Mendelssohn vortrug, gehört zu den fein fühlenden, graziösen Sängerinnen. Für die Iphigenie mochten ihre Stimmmittel nicht ganz ausreichen, dem Tone fehlt es an materieller Grösse, der Darstellung an jener plastischen Erhabenheit; überall aber, wo innige oder graziöse Elemente zur Geltung kommen sollen, bietet sie höchst Anerkennenswerthes. Ihre Figaro-Arie und ihre Liederspenden wurden mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen.

Digitized by Google

Die *C-moll*-Sinfonie von Spohr, Op. 78, die das zweite Privat-Concert eröffnete, galt dem Andenken des dahingeschiedenen Meisters. Sie wurde vortrefflich gegeben und namentlich das Andante und der letzte Satz mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Von Ouverturen hörten wir die zum Märchen von der schönen Melusine von Mendelssohn und die Egmont-Ouverture von Beethoven. Frau Clara Schumann spielte (auf einem Flügel von Klems) das *A-moll*-Concert von R. Schumann. Die Vorzüge dieser berühmten Künstlerin sind bekannt; über das, was sich für und gegen ihre Wiedergabe classischer Werke sagen lässt, hat die neueste Zeit manche Beiträge geliefert. Wir waren sehr gespannt, müssen aber gestehen, dass sie Schumann's Werk mit einer Ruhe und Grösse des Stils, mit einem rhythmischen Ebenmaass vorgetragen hat, welches nichts zu wünschen übrig liess und die Leistung zu einem vollkommenen künstlerischen Genuss machte. Diese Meinung theilt hier mit dem Publicum auch das Orchester, dessen Begleitung im letzten Satze ein Prüfstein für beide Theile ist. Von den kleinen Stücken: *Fantasie-Impromptu* von Chopin (*Cis-moll*), Schlummerlied von Schumann, Op. 124, und Gavotte von Bach (*D-moll*) wurde die letztere enthusiastisch aufgenommen und *da capo* gegeben.

Wir machten die Bekanntschaft einer neuen Sängerin (Altstimme), Fräul. Wilhelmine v. Kettler aus Oldenburg, die ihre Studien in Mailand gemacht hat. Die Stimme ist ein echter Contra-Alt von vorzüglicher Klangfarbe, die technische Bildung, abgesehen von dem für deutsche Musik zu häufigen Tremuliren, höchst beachtenswerth.

Die Wahl der ersten Arie: „O du, die Wonne" u. s. w., aus dem Messias war für ein erstes Debut nicht glücklich; sie bietet zu wenig Umfang für das Organ. Um ihrem poetischen Gehalte inmitten einer fremdartigen Umgebung gerecht zu werden, erfordert sie eine Grösse des Vortrages, für welche an jenem Abende wohl die Mittel vorhanden waren, nicht aber die Ruhe vollkommener Beherrschung des Augenblicks.

In der Semiramis-Arie, *Eccomi al fine in Babylonia*, entfaltete sich die Schönheit des Organs und der Geschmack der Künstlerin für die Rossini'sche Phrase. Lieder von Mendelssohn und Schumann und ein schottisches Volkslied wurden warm und schön vorgetragen.

Das Schiller-Fest, welches überall alle musicalischen Kräfte und Talente in Bewegung setzte, hat auch hier Anlass zu einigen neuen Productionen gegeben. Ausser einer (auch in Druck erschienenen) Hymne: „Heut' über allem deutschen Volke", welche von einem Massen-Chor, aus etwa 500 Sängern und stark besetztem Orchester bestehend, am Festtage ausgeführt wurde, hat Herr Musik-Director Reinthaler eine Cantate für Männerchor mit Orchester nach Worten von F. Ruperti componirt, welche sowohl in den Proben als bei der Ausführung am Tage der Vorfeier im Künstler-Verein mit solchem Enthusiasmus aufgenommen worden ist, dass dieselbe hoffentlich dem Schicksal des Ad-Acta-Legens, welches so vielen Gelegenheits-Compositionen zu Theil wird, entgehen wird.

Einer Festgabe des Concertmeisters Schmidt: „Die Würde der Frauen", für gemischten Chor mit Orchester, wurde bei ihrer Aufführung neben „der Glocke" von einem zahlreichen Auditorium lebhafter Beifall zu Theil.

Die Ueberfüllung der Privat-Concerte hat die Idee eines neuen Concert-Cyklus von sechs Sinfonie-Concerten angeregt, welcher an dem heutigen Tage unter Reinthaler's Leitung mit dem Orchester der Privat-Concerte eröffnet wird, so dass wir diesen Winter ausser den Oratorien siebenzehn Sinfonie-Concerte haben werden.

Nächsten Samstag kommt mit neuer Instrumentation von Reinthaler Händel's „Josua" zur Aufführung; Fräul. v. Kettler wird die Alt-Partie, Herr Schneider aus Wiesbaden die Tenor-Partie singen.

Im nächsten Privat-Concerte wird David aus Leipzig spielen. —11.

Die fünf letzten Violin-Quartette Beethoven's.

Der Vortrag des Quartetts in *Cis-moll* (mit Opus 131 bezeichnet) in der Soiree für Kammermusik am letzten Dinstag veranlasst uns, die authentischen historischen Notizen über die Entstehung der fünf letzten Quartette von Beethoven nach der neuen Auflage der Biographie Beethoven's von A. Schindler mitzutheilen.

Es ist bekannt, dass der Fürst Galitzin den Anstoss zur Composition derselben gegeben. Die Zeit, in welcher sie entstanden, beginnt mit dem Sommer 1824 und endet mit dem November 1826. Schon im December trat die Krankheit ein, der Beethoven den 26. März 1827 erlag. —Während dieser Zeit hat er sich mit keiner anderen Composition beschäftigt. Die Ariette „Der Kuss" (als Op. 128 herausgegeben) und das *Rondo a Capriccio* für Pianoforte (als Op. 129) sind eingeschobene Kleinigkeiten aus ganz früher Zeit.

Sämmtliche fünf Quartette sind schon bei Lebzeiten Beethoven's in den Händen der Verleger gewesen; der Zusatz: „Aus dem Nachlasse", auf dem Titel des *A-moll*- und des *F-dur*-Quartettes bei M. Schlesinger ist unrichtig. Es ist dies desshalb wichtig, weil aus dem wahren Verhalt der Sache hervorgeht, dass Beethoven die letzte Hand an diese Stücke gelegt hat und nichts mehr daran zu ändern vor hatte.

Digitized by Google

Die Reihenfolge der Entstehung der Quartette ist folgende:

1. Quartett in *Es-dur*, Op. 127.
2. „ „ *A-moll*, „ 130 (anstatt 132).
3. „ „ *B-dur*, „ 131 (anstatt 130).
4. „ „ *Cis-moll*, „ 132 (anstatt 131).
5. „ „ *F-dur*, „ 133 (anstatt 135).

Die Fuge in *B-dur* (als Op. 133 gedruckt im Jahre 1830 bei Artaria in Wien) bildete ursprünglich das Finale des grossen *B-dur*-Quartetts (1826 geschrieben, im März des Jahres zum ersten Male öffentlich gespielt). Der Verleger Matth. Artaria bewog Beethoven, statt der Fuge einen Schlusssatz im freien Stil zu schreiben, und erbot sich, die Fuge als selbstständiges Werk zu honoriren. So entstand das gegenwärtige Finale des *B-dur*-Quartetts, *Allegro*, $^2/_4$-Tact, ein Satz, der in Heiterkeit des Charakters und Klarheit der Arbeit auf merkwürdige Weise gegen die übrigen Sätze absticht. Und dennoch war dieses Finale die letzte Composition Beethoven's (November 1826), und er hat es zu Gneixendorf im Hause seines Bruders, unter den widerwärtigsten Familien-Verhältnissen, unglaublichen Rücksichtslosigkeiten gegen ihn, bei regnerischem Wetter, beschränkt auf die Wohnstube, geschrieben!

Die Fuge in *D-dur* für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell, die als Opus 137 im Jahre 1827 bei Haslinger in Wien erschien, ist schon im Jahre 1816 geschrieben.

In Schindler's Buche möge man nachlesen, unter welchen äusseren Verhältnissen und Einwirkungen die fünf letzten Quartette von Beethoven geschrieben worden sind. Die Darstellung wirft ein zwar bedeutendes, aber betrübendes Licht auf die letzten Lebensjahre des grossen Meisters und erklärt wenigstens zum Theil die nicht zu läugnende Erscheinung, dass während dieser Jahre in seinem musicalischen Schaffen der Kampf des Genius mit der Reflexion eintrat, und die Fackel des ersteren nicht immer das Dunkel der Irrgänge durchleuchtete, in welche die letztere den Componisten führte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Dinstag fand die zweite Soiree für Kammermusik Statt. Die Herren Grunwald, Derckum, von Königslöw und B. Breuer eröffneten sie mit nichts Geringerem als dem Vortrag des Quartetts Op. 131 in *Cis-moll* von Beethoven, wobei das fleissigste Studium und eine sehr sorgfältige Ausführung volle Anerkennung fanden. Wenn ein Referent in der ehemaligen Allgemeinen Musik-Zeitung vom Jahre 1826 über die erste Aufführung eines der fünf letzten Quartette Beethoven's sagt: „Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich unter einer Anzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, dann ist die babylonische Verwirrung fertig" — so müssten wir unseren Spielern vom Dinstag Abend vollkommene Reinheit der Griffe vindiciren; in dieser Hinsicht wären wir dann also nach dreiunddreissig Jahren weiter gekommen. Wenn der angezogene Referent aber schliesst: „Vielleicht kommt noch die Zeit, wo das, was uns beim ersten Blicke trüb und verworren erscheint, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird" — so scheint es uns, als ob auch die gegenwärtige Generation noch nicht so weit gekommen sei, den logischen Ideen-Zusammenhang in den meisten Sätzen des *Cis-moll*-Quartettes zu durchschauen und die Combinationen der Stimmenführung und die daraus entstehenden Harmonieen für schön zu halten, d. h. als schön zu empfinden — denn bekanntlich halten diejenigen sie für schön, welche dem Grundsatze huldigen, dass die Musik erst mit diesen letzten Arbeiten Beethoven's beginne. Die Zuhörer sind noch immer, wie damals, „ziemlich verdutzt" und fragen sich, „was sie denn eigentlich gehört haben?" — Der damalige Referent sagt ganz offen: „er wolle sich selbst nicht ausnehmen"; wir wiederholen dasselbe Geständniss der Mehrzahl der Sätze des *Cis-moll*-Quartetts gegenüber. Wenn F. Hiller im Feuilleton der Kölnischen Zeitung (Nr. 329) eben so wahr als ansiehend und geistvoll über „Kammermusik und das Publicum" spricht und von der Ausführung durch Dilettanten sagt, dass „es Liebhabern nicht zuzumuthen sei, Aufgaben zu lösen, an welchen die Mehrzahl der Musiker scheitere", so möchten wir dieses Wort auch für die Anhörung geltend machen. Wir sind vollkommen damit einverstanden, dass „die ernste und unbedingte Hingabe an das Kunstwerk" die wahre Schule der Erkenntniss des Schönen ist. Allein diese Schule erfordert wie alle Schulen einen stufenweisen Gang; „ein wenig Finsterniss zu Anfang" — wie Hiller sagt —, die aber bald dem wohlthuendsten Lichte weicht"; gut; aber sehr viel Finsterniss, die nur selten dem wohlthuenden Lichte weicht, dürfte die Erkenntniss mehr hindern als fördern.

Die zweite Nummer des Abends war ein Trio für Piano, Violine und Violoncell in *F-dur* von Bargiel, Op. 5, die Clavierstimme von Herrn Bargiel selbst vorgetragen. Die Composition verräth Talent, dem Vernehmen nach ist sie schon vor vier bis fünf Jahren entstanden. Wir kennen von den übrigen Sachen aus der Feder des Herrn Bargiel noch zu wenig, um zu wissen, ob er den Weg eingehalten hat, den er in diesem Trio eingeschlagen; wünschen können wir es gerade nicht. Nur das Trio des Scherzo hat uns melodisch sehr angesprochen.

Das Quintett von Mozart (Nr. 5 in *Es-dur*) wurde fein und hübsch vorgetragen und jeder Satz mit lebhaftem Beifall aufgenommen; man merkte deutlich, dass das Publicum beim „wohlthuenden Lichte" angelangt war und sich dessen freute.

Kassel. Es heisst, es habe sich unter Spohr's Nachlass eine Selbst-Biographie vorgefunden.

Leipzig. Herr Capellmeister J. Rietz wird uns verlassen; er ist an Reissiger's Stelle nach Dresden berufen und hat angenommen.

Digitized by Google

Berlin. Die grosse Concert-Aufführung im Opernhause zur Nachfeier des Schiller-Festes erhebt sich über eine kritische Betrachtung; wir haben den Blick nur auf eine historische Erscheinung zu richten. Es galt, dem Dichter auch eine musicalische Huldigung darzubringen, zu welcher kein Werk geeigneter erchien, als Beethoven's neunte Sinfonie. Das Orchester behauptete seinen gewöhnlichen Platz, aber auf der Bühne erhob sich, dem stolzen Anblick des Zuschauerraumes gegenüber, in dem alles, was Glanz und Reichthum in unserer Stadt nur vermögen, strahlte, eine noch schönere Terrasse, auf der gegen sechshundert Sängerinnen und Sänger sassen bis zu den letzten Höhen des hergestellten Baues hinauf. Von einem solchen Chor, den drei Gesang-Vereine Berlin's, die Sing-Akademie, der Stern'sche Verein, der Jähns'sche Gesang-Verein, gebildet hatten, konnte nur das Trefflichste erwartet werden. Ausführer der Soli waren die Damen Köster und Jenny Meyer, die Herren Woworski und Krause. Die vollste, aus dem Innersten quellende Zustimmung machte sich in dem tief bewegten Hörerkreise geltend.

Regensburg, 11. Nov. Ich würde fürchten, meiner Pflicht nicht zu genügen, wollte ich es unterlassen, Ihnen über die hiesige Schiller-Feier zu berichten. Im Theater gab man am Vorabend ein Festspiel mit lebenden Bildern und Wallenstein's Lager. Zwischen beiden wurden die Ouverture zum Sommernachtstraum von Mendelssohn und die Jubel-Ouverture von C. M. von Weber gespielt. Am 10. November selbst hielten der vereinigte Liederkranz und Musik-Verein ein Concert, in welchem unter der Leitung des Theater-Musikmeisters Koponasai zwei Ouverturen von Ferd. Ries (Braut von Messina, Don Carlos), die Glocke von A. Romberg und der Gang nach dem Eisenhammer von Bernh. Weber aufgeführt wurden. Heute ist als Fest-Vorstellung Tell von Schiller angekündigt.

Linz an der Donau. Herr Alfred Jaell hat hier drei Concerte mit ausserordentlichem Erfolg gegeben. In seinem Abschieds-Concerte am 27. November spielte er Beethoven's Sonate Op. 81, *Les Adieux etc.*, Schumann's Carnevalscenen, Chopin's Phantasie (*Impromptu*), Liszt's *Cantique d'amour* und Jaell's *Home sweet home.* In dem ersten Concerte hatte er unter Anderem Beethoven's Sonate Op. 22 und Präludium und Fuge in *E-moll* von Mendelssohn nebst einigen Stücken von Chopin und von eigener Compositien vorgetragen.

** **Hamburg.** Herr Louis Brassin hat hier mit glänzendem Erfolge den ersten Satz des *Es-dur*-Concertes von Beethoven und die Phantasie von Liszt über Motive aus der Musik Mendelssohn's zum Sommernachtstraum gespielt. Er hat sich von hier über Holland, wohin ihn noch einige Engagements riefen, nach Paris begeben.

Prag. Das Programm zu dem ersten Concerte des Cäcilien-Vereins (20. Jahrgang), Sonntag den 20. November 1859, um 12 Uhr Mittags, im Saale der Sofien-Insel, brachte in der ersten Abtheilung: 1. Onverture in *D-dur* (aus den Suiten Nr. 3 für Orchester) von Johann Sebastian Bach (zum ersten Male); 2. Recitativ und Arie aus der Oper „Rinaldo" von Georg Friedrich Händel (neu instrumentirt von G. Meyerbeer. Zum ersten Male.) — In der zweiten Abtheilung: „Manfred", dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron. Zur Concert-Aufführung eingerichtet von Jos. Bayer. Mit Musik von Robert Schumann. Op 115. (Zum ersten Male.) — Aus besonderer Gefälligkeit hatten die Frau Frey, Fräul. Mick und Fräul. Schmidt, so wie die Herren Bergmann, Fischer, Strakaty und Walter ihre Mitwirkung freundlichst zugesagt.

Brüssel. Zur Schiller-Feier hatte Herr Kufferath eine Cantate componirt, die in dem declamatorischen Concerte am 10. November aufgeführt und mit ganz ausserordentlichem Beifall unter Hervorruf des Componisten beehrt wurde.

Paris. Sivori und Theodor Ritter haben am 30. November einen Cyklus von Solreen für Kammermusik begonnen. Das Streich-Quartett besteht aus Sivori, Accursi, Cas. Ney und Rignault (Violoncell).

Die Cantate zum Schiller-Feste von Pfau, Musik von Meyerbeer, erscheint im Druck bei Brandus & Dufour.

Ankündigungen.

Durch alle Musicalien- und Buchhandlungen ist zu beziehen (Verlag von A. Gumprecht in Leipzig):

„Illustrirte Ausgabe erlesener musicalischer Meisterwerke", III. Band:

— sehr elegant und billig —

Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven.

CLASSISCHES ALT-ALBUM,

6 Hefte à 6 Bogen, enth. die 24 wichtigsten class. Gesänge für eine Altstimme; mehrere davon sind noch nicht gedruckt, andere nicht arrang. vorhanden:

Händel: a. d. Opern Alcina und Rodelinde, aus Messias, Semele, Samson, Josua und Dettinger Tedeum. — Gluck: 2 Arien aus Re Pastore, 3 aus Orpheus, und Ode „Der Tod", sämmtlich arrang. von W. Rust. — Seb. Bach: Aus der VI. und XX. Cantate, aus Weihnachts-Oratorium, Johannes-Passion und H-moll-Messe, sämmtlich arrang. von W. Rust. — Haydn: Aus Stabat Mater. — Mozart: Arie der Vitellia aus Titus. — Beethoven: Johnie, Mignon und Adelaide, letztere beide transponirt. Mit meist neuen, sangbaren Text-Uebersetzungen. **Biographieen, Vortrags-Bemerkungen und Portraits-Tableau in Stahlstich.**

Der Subscriptions-Preis von 15 Sgr. = 54 Kr. Rh. per Heft erlischt demnächst.

Vollständig sind bereits die zwei früheren Bände:

Class. Sopran-Album, 6 Hefte à 7—8 Bogen, enth. die 31 wichtigsten class. Soprangesänge, Biographieen und Charakteristiken, Vortrags-Bemerkungen und Portraits-Tableau.

Class. Pianoforte-Album, 6 Hefte à 6 Bogen, 13 leichte class. Clavierstücke, Biographieen und Portraits.

Noten in Metall gestochen, nicht Typendruck.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwangslosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 50. KÖLN, 10. December 1859. VII. Jahrgang.

Inhalt. Herakles von Händel. Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft. II. 1. Von G. S. — Johann Rupprecht Dürrner (Nekrolog). Von —n. — Clavier-Musik. Mozart's Sinfonieen für Clavier von F. W. Markull. Von DIXI. Louis Schindelmeisser, Sonate Nr. 8. Von S. — Aus Wiesbaden. Von W. Wülfinghoff. — Viertes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Neues Oratorium — Wien, Philharmonische Concerte — Paris, Roger).

Herakles von Händel.

Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft. II. 1.

Als im vergangenen Frühling der Tag erschien, an dem vor hundert Jahren Georg Friedrich Händel verschieden, hatte schwere Sorge um die im Schoosse der nächsten Zukunft ruhenden Schicksale alle Schichten der Nation durchdrungen. Nicht, als ob darum der Dankbarkeit gegen den grossen Meister vergessen — Zeuge dessen ist das Standbild, das nun in seiner Vaterstadt Halle errichtet steht — und jener Tag ohne Feier verbracht worden wäre: nein, aus unzähligen Kehlen ertönten die Klänge, die er als reiche Erbschaft auf uns übertragen. Aber der frohe Muth war getrübt, die hingebende Aufmerksamkeit abgezogen, die festlichen Klänge mussten verhallen, nur mit halbem Ohr gehört. Denn noch haben wir jene Erbschaft nicht so uns zu eigen gemacht, dass wir verständen, in jeder Lage des Lebens den vollen Ertrag ihr abzugewinnen, dass wir verständen, in Tagen der Ruhe den reinsten, edelsten Genuss, in Tagen peinlicher Ungewissheit männliche Kraft und Zuversicht für jegliche Wendung daraus zu ziehen.

Unterdessen hat das Unternehmen rüstige Fortschritte gemacht, das die Herausgabe sämmtlicher Werke Händel's und damit ihre Einbürgerung in dem Herzen des Volkes sich vorgesetzt. Die in der letzten Zeit auf einander gefolgten Lieferungen der Händel-Gesellschaft haben dargelegt, dass die Zukunft dieses würdigsten Denkmals gesichert ist. Eine berufenere Feder hat bei Erscheinen des ersten Bandes, des Oratoriums „Susanna", aufmerksam gemacht auf die Bedeutung des ganzen Unternehmens und Winke gegeben für die Aufnahme und Wiedergabe des genannten, bis dahin uns fast ganz fremden Werkes. Seither sind für den ersten Jahrgang erschienen: ein Band Clavierwerke, die zu einem Theil schon in Deutschland durch eine Ausgabe (Leipzig, bei Peters) und durch den öffentlichen Vortrag gediegenerer Künstler bekannt waren; ferner das Schäferspiel „Acis und Galatea", auf das Chrysander am Schlusse des ersten Bandes seiner Händel-Biographie ausführlich eingeht *).

Ein drittes oratorisches Werk ist vor einigen Wochen als erste Lieferung des zweiten Jahrgangs versandt worden: „Herakles". Wie kaum ein anderes ist dasselbe geeignet, dem Händel'schen Genius neuen Boden zu erobern. Denn sehen wir uns um in dem Kreise der mehr oder weniger bekannten Schöpfungen Händel's, so finden wir schon dem Gegenstande nach keine, in deren unmittelbare Nähe dieser gewaltige Herakles zu stellen wäre. Liegt hierin ein Beweis für die Kühnheit des Meisters, so wird die Art, in welcher ein unserem Vorstellungskreise so entlegener Stoff durch ihn musicalisch belebt und vergegenwärtigt ist, nur um so mehr dazu dienen, Vorurtheile wie Unkenntniss zu zerstreuen und den universellen Charakter seiner Kunst zu erschliessen. Das Stück behandelt die Heimkehr des Herakles von Oechalia's Zerstörung, sein jammervolles Ende durch die Eifersucht Dejanirens und seine Erhebung in den seligen Kreis der Götter. Der Verfasser des Textes, nach den kurzen, der Partitur von Chrysander beigegebenen Vorbemerkungen ein Geistlicher, Namens Thomas Broughton, hatte zu seiner Arbeit, die ihrer ganzen Beschaffenheit nach mit hingebender Liebe gefertigt sein muss, in den Trachinierinnen des Sophokles ein classisches Vorbild; und offenbar hat der Mann in den antiken Gegenstand sich so eingelebt, dass unter seiner Hand die Gestalten der Heroenwelt sich zu einem neuen Ganzen geformt haben, das den inneren Anforderungen des Stoffes überall gerecht wird und zugleich den Zwecken des Tondichters in kaum zu übertreffender Weise entgegenkommt. Wenn so auf der einen Seite das Verdienst des Dichters vielleicht weniger gross erscheint, weil er an einer Quelle geschöpft, die mehr als den blossen Stoff ihm lie-

*) Wir werden nächstens auch in diesen Blättern davon berichten. Die Redaction.

Digitized by Google

ferte, so muss es sich doch wieder in unseren Augen gewaltig heben, wenn wir uns der vielen Umdichtungen classischer Vorbilder zu so genannten musicalischen Zwecken erinnern, mit denen wir beglückt sind. Für jedes Bedürfniss freilich findet sich naturgemäss Befriedigung, und eine musicalische „Kunst", der in ihrer Charakterlosigkeit die Kunst musicalischer Charakteristik abhanden gekommen, wird sich nicht beklagen dürfen und — sich freilich auch nie ernstlich beklagen über die dürre Unfruchtbarkeit der Schwester-Muse. Wie hier auf beiden Seiten frivoles Treiben und ekle Stagnation sich gegenseitig bedingen, so lässt dort schon die geschickte selbstständige und doch dienende Arbeit des Textdichters bei dem Tonkünstler auf ein entsprechendes Maass ästhetischen Anspruchs schliessen. — Die Personen des Stückes sind im Ganzen dieselben wie in der griechischen Tragödie: Dejanira, Herakles — beider Sohn Hyllos, Iole, die gefangene Fürstin Oechalia's — der Herold Lichas, mit der hauptsächlichen Abweichung, dass Iole, bei Sophokles nur stumme Person, hier tiefer in die Verschlingung des Stückes hineingezogen und so nicht nur eine Reihe der werthvollsten, dem Gebiete des Musikers ureigenen Vorgänge gewonnen, sondern auch zum symmetrischen und harmonischen Ausbau des Ganzen als musicalischen Drama's ein wesentliches Element erzielt wird.

Auf Dejanira wird unser Blick im Beginn gelenkt, die schwerbekümmerte Gattin des Alkiden, der seit vielen Monden fern und von dessen Loos keine Kunde heimgelangt ist. Was für die Welt die leuchtende Sonne, das ist der Held für das leidenschaftlich liebende Weib. Tag und Nacht beklagt sie die Pein der Trennung, von schwerer Ahnung gequält. Hyllos hat indess durch die Priester des Zeus das Geschick des Vaters erforscht:

„Ich seh' den Helden todt dahingestreckt!
Es steigt die Flamm' auf Oeta's Haupt empor!"

so lautet der verhängnissvolle Bescheid, der in Dejanira vollends jeden Keim der Hoffnung unterdrückt. Schon träumt sie sich vereint mit dem Ersehnten in die Gefilde des Elysiums, wo für immer die Trennung aufhört. Anders Hyllos, der würdige Sohn des grossen Vaters; ihn soll nicht der starre Frost des Nordens, nicht die sengende Gluth lyb'scher Sonne abschrecken von der frommen Fahrt, wo er entweder den Vater wiederfinden oder selbst erliegen will. Ein herrlicher Chor voll feierlichen Ernstes und frommen Muthes ermuntert ihn in dem gefassten Entschlusse. — Da kommt die Kunde, dass Herakles heimkehre von Oechalia, das er auf den Grund zerstört. Maasslos, wie zuvor ihr Gram, ist nun Dejanirens Jubel, und sie, deren Ahnungen noch eben keinem Troste weichen wollten, schlägt sich leichtsinnig die drohende Weissagung aus dem Kopfe; ihr ist genug, dass er kommt, als Sieger kommt, und hastig will sie Alles mit sich fortreissen, ihn zu empfangen. Würdiger sind in ihrer Freude der Herold und der Chor der Trachinier, und wenn für Lichas der Wechsel von Leid und Lust erscheint wie Nacht und Tag, wie Ebbe und Flut, von wem sollte da der Gedanke fern bleiben, dass es auch auf diese Flut ebben, dass auch auf diese Lust Leid folgen möchte? — Neues Bild: Die gefangene Königstochter Iole mit ihren Jungfrauen beklagt das bittere Loos, das ihr Freiheit und all die Reize und Freuden geraubt, die sich um die holde Himmelstochter scharen. Zu ihr tritt Herakles, von einem grossartigen Marsch eingeleitet; ihn erfüllt ganz die Freude des Sieges und das stolze Gefühl, nunmehr Here's Zorn versöhnt und sich am Ziele seiner Thaten mit neuem Ruhm geschmückt zu wissen. Alles soll um ihn freudig sein, und Iole's Thränen glaubt er durch die wiedergeschenkte Freiheit leicht zu trocknen. Dem rauhen Krieger entgeht freilich der gewaltige Vorgang, den seine Erscheinung in der Seele des unglücklichen Kindes hervorruft; wie dort das Bild wieder aufsteigt mit herzzerreissender Gewalt, das sie einst mit ansehen musste, als Herakles vor den Mauern ihr den Vater erschlug, und wie die Phantasie ihr zum zweiten Male die ganze Pein dieser Folter auferlegt, bis endlich die Vision einem gefassteren, wohlthuenden Schmerze Platz macht. Wer sieht an allem dem nicht das Gepräge, wodurch es bezeichnet ist als des Musikers Eigen? Und wie hat Händel sich ausgewiesen als der berufene Herrscher, von diesem Stoff Besitz zu nehmen und in ihm zu walten! Welch duftigen Zauber hat er über diese Erscheinung gebreitet, und wie hat er aus der unerschöpflichen Fülle seines Gemüthes dieses Mädchens wunderbar herrliche Gesänge ausgestattet! — Kommen wir zum Schluss des Actes, dem Chor: „Krönt den Tag mit Festesglanz!" Er ist eines der Stücke, die freigebig ihren Goldgehalt in üppiger Fülle ausströmen und schon mit den ersten Tönen bezaubern. Schölcher (*Life of H., pag.* 290) schliesst aus ihm und dem oben erwähnten Marsch, den einzigen Bruchstücken aus Herakles, die er in England zu hören bekam, dass, wenn der Rest der Partitur ihnen an Schönheit gleichkomme, in ihr dem Publicum ein Meisterwerk unbekannt geblieben sei. Schon recht, wenn vielleicht Jemand eben von diesen beiden Nummern aus sich daran macht; er möge aber darauf gefasst sein, dass er leichtlich ob der ungeahnten Räume die Seitenpforte vergessen kann, die ihm als Eingang gedient.

Der zweite Act entwickelt noch deutlicher die reine Seelenschönheit Iole's, an die nun Dejanira herantritt, die Brust voll gährender Leidenschaft. Ihrer hat sich der finstere Argwohn bemächtigt, nur um Iole's Besitz habe ihr

Digitized by Google

Gatte Oechalia zerstört, und beim Anblick des holden, vom Reize still erduldeten Kummers übergossenen Mädchens sammelt sie jeden Scheingrund für ihre Eifersucht und nährt so selbst mit emsiger Hand die Flamme, die zum Verderben ausschlagen soll. Vergeblich warnt der unschuldige Gegenstand ihrer Wuth das verblendete Weib vor den selbstgeschaffenen Qualen grundlosen Argwohns, vergeblich preis't Lichas die lautere Treue seines Herrn. Der Stachel sitzt zu tief, und die von ihm getroffen, will nicht geheilt sein. Eine ergreifend wahre Schilderung dieses selbstmörderischen Wahnes, der mit schnöder Lust im eigenen Herzen sich Folterqualen erschafft aus eitlem Trug, ist in dem nun folgenden Chor entworfen, der die Scene abschliesst. — Doch weg für eine Weile mit den trüben Gemälden, um ein Bild voll reinster Schönheit sich entrollen zu lassen. Wohl kannte Dejanira den Zauber, den duldende Schönheit auf das Herz des Mannes ausübt; derselbe Zauber, von dem sie ohne Grund den eigenen Gatten gefesselt glaubte, hat Hyllos ergriffen. In seinem Herzen haftet Eros' Pfeil, und das Leid der gefangenen Schönen, in das der mächtige Gott sein Geschoss getaucht, hat sein ganzes Wesen zu Mitleid und Liebe gestimmt. So naht er sich ihr. Doch eine tiefe Kluft trennt die beiden, die so ganz für einander geschaffen zu sein scheinen: „Wie sollte Liebe in der kranken Brust wohnen, die Sorge ausfüllt; gar Liebe zum Sohn des harten Mannes, der den Vater mir erschlug!" So weis't Iole seine Werbung ab, und nun beginnt jene köstliche Arie:

„Banne Lieb' aus der Brust,
's ist ein weibischer Gast" —

in der sie den Jüngling mahnt, der Liebe zu entsagen und in Thaten, des Vaters werth, seines Stammes Kraft zu erproben. Ihre warnenden und mahnenden Töne verhehlen schlecht, dass ihr Herz einen hoffnungslosen Kampf kämpft, sich den Fäden zu entziehen, die sie an Hyllos knüpfen wollen. Was Wunder, dass sie bei ihm nur Oel ins Feuer giesst? Ihm scheint ihr Verlangen ein Frevel an dem Gott, dessen Macht selbst unsterbliche Bewohner des Himmels herabgetrieben, eine Weile auf Erden den süsseren Himmel der Liebe zu kosten: ein Gedanke, dessen sich der Chor nunmehr bemächtigt, um in schwellenden Tönen den Preis des allwaltenden Götterknaben zu singen. — Wieder erscheint Dejanira, diesmal mit dem Gatten; doch an seiner ruhigen Grösse prallen die Nadelstiche ihres Spottes wirkungslos ab, ja, er gibt sich nicht einmal die Mühe, dem Anlass ihrer Eifersucht tiefer nachzugehen. In Kronion's Tempel will er ein Fest des Dankes für seinen Sieg feiern; indess mag Dejanira ihren grundlosen Argwohn abwerfen. — Sie bleibt allein zurück, um sich nur desto tiefer in ihren Wahn zu versenken; Zauberkraft, so bedenkt sie sich plötzlich, soll ihr das abgewandte Herz des Gemahls wiedergewinnen; ein reiches Kleid hat sie ja aufbewahrt, getränkt mit dem Blute des von Herakles getödteten Nessos, das nach dem Rathe des sterbenden Kentauren erstorbene Liebe neu entzünden soll. Die Unselige sendet es hin. Sie ahnt nicht seine verderbliche Kraft und dass sie auf dem Wege ist, durch ihr eigenes Thun die Unglücks-Weissagung zu erfüllen. Scheinbar bereitet sich eine Versöhnung, die, für Lichas Stoff einer köstlichen kleinen Arie („Standhaft Lieben" u. s. w.), in einem Duett zwischen Dejanira und Iole sich verkörpert und vom Chor zum Schluss des zweiten Actes aufgegriffen wird.

Indess schiesst die Saat furchtbar auf, die Eifersucht gesäet. Eine Instrumental-Sinfonie leitet den dritten Act ein, vorbereitend auf dessen wild tobenden Inhalt; und nachdem Lichas den Trachiniern die Schreckenskunde vom Fall ihres Königs gebracht, die der Chor sogleich in ihrer ganzen folgenschweren Bedeutung würdigt, zeigt sich dann plötzlich das Bild des Jammers selbst vor unserem Auge. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Schilderung der grässlichen Qualen, mit denen das verzehrende Gift den Körper seines unglücklichen Opfers durchwühlt, den Preis verdiene, oder das erschütternde Seelengemälde, würdig der aus dem hellenischen Alterthum uns überlieferten Vorbilder, wie Dejanira, verfolgt von den Erinnyen, die sie selbst heraufbeschworen, umsonst Ruhe sucht im Schatten schwarzer Nacht. An Wahrheit wird Keines dem Anderen nachstehen, und höchstens das lässt sich vielleicht behaupten, dass, wie die Qualen der schuldbewussten Seele alle körperliche Pein hinter sich lassen, in demselben Maasse dieser ihrer Schilderung der Vorrang an künstlerischem Werthe zuzusprechen sei. Nur eine kleine, sehr charakteristische Arie des Hyllos („Schweigt, o schweigt") folgt dem ersten Bilde, wie ein reizender Gesang des Mitleids aus Iole's Munde dem zweiten. Sonst ist die Entwicklung durch nichts aufgehalten, namentlich durch keinen Chor, der vielmehr bis zu Ende schweigend verharrt. Mit raschen Schritten naht sich nun der Schluss. Zeus' Priester verkündet die Erhebung des Helden aus den Flammen des Scheiterhaufens zum seligen Aufenthalt der Götter, und nachdem diese glückliche Lösung in einer Arie des Lichas („Er, der des Himmels Säule war") beredte Würdigung gefunden, vereint der Priester gemäss dem Willen Kronion's Hyllos und Iole, die ihr Glück in einem reizenden Duett kundgeben. Nun erst tritt der Chor wieder ein und feiert in einem einfach würdigen Preisgesange den Ruhm des Freiheitgründers, vor dessen Heldenarm Willkür und Gewaltthat von der Erde entschwunden.

Es ist ersichtlich, dass nicht leicht eine Unterlage gefunden werden kann, die nach Inhalt und Anordnung so

Digitized by Google

günstig für die ausbauende Hand des Musikers wäre. Zu den vier Personen, deren Schicksale den eigentlichen Kern des Werkes bilden, tritt als Stütze und Träger des oratorischen Charakters der Herold Lichas; er führt theils ein, vermittelt in verschiedener Weise die Uebergänge, theils — und dies ist die Seite, in welcher sein musicalischer Werth vornehmlich liegt — spiegeln sich in ihm, dem nicht so unmittelbar und persönlich bei Weh und Freude Betheiligten, die gewaltigen Vorgänge nach ihrer sittlichen Bedeutung wieder. Seine Verwandtschaft mit dem Chor liegt so zu Tage. — Es mag bei Gelegenheit dieses Werkes vergönnt sein, über die Chöre in den Händel'schen Oratorien überhaupt einige Worte zu sagen. Dass die Directoren musicalischer Vereine bei der Wahl eines aufzuführenden Stückes meist zuvörderst nach der Anzahl und der musicalischen Schönheit der Chöre fragen, ist eine feststehende Thatsache. In so fern beim Einstudiren gewöhnlich — ob mit Recht, ist eine andere Frage — die Solo-Partieen und ihre Auffassung dem Privat-Studium ihrer Träger anheimgegeben sind, ist jene Thatsache auch nicht bloss erklärlich, sondern ein ehrenvolles Zeugniss für das Bestreben, mit den vorhandenen Mitteln eine möglichst umfassende Aufgabe zu lösen. Aber es lag und liegt darin ein Hauptgrund, warum einer Reihe von Schöpfungen der herrlichsten Art das grosse Unrecht unverdienter Zurücksetzung angethan wird, von den unwürdigen Verstümmlungen anderer nicht zu reden, die nun erst allmählich in ihrer ursprünglichen Gestalt sich Bahn brechen müssen. Wenn im Belsazar die Wucht ganzer Völker gleichsam handelnd in die Wagschale fällt; wenn im Israel das Volk Gottes die Wunder singt der mächtigen Hand des Herrn, seines Gottes, in epischer Breite und einer Fülle, vor welcher die Stimme des Einzelnen verschwinden muss; wenn im Judas Maccabäus, im Josua dasselbe Volk, um seine von Gott erwählten und beseelten Führer geschart, Leiden erduldet, Thaten vollbringt, — sollte da der Gedanke so fern liegen, dass alle diese Stoffe die Elemente ihrer künstlerischen Gestaltung schon in sich selbst nothwendig getragen, dass es also von vorn herein verfehlt ist, bei ganz anderen Elementen doch ähnliche Zusammensetzung, bei ganz anderen Grundlagen doch ähnlichen Bau zu suchen? Sollte es der Mühe nicht verlohnen, demselben Meister vertrauensvoll auch dahin zu folgen, wo er die künstlerischen Gebilde nicht so mit wenigen breiten Strichen anlegen wollte und durfte, sondern wo sein Genius durch zartere, zahlreichere, aber organisch wunderbar zusammenhangende Züge arbeiten musste, um aus den individuellsten Gestalten ein abgerundetes Ganzes voll Leben und Wahrheit zu schaffen? — Von diesem Gesichtspunkte möchten wir das vorliegende Werk und namentlich die Chöre darin betrachtet wissen. Es würde zu weit führen, im Einzelnen die Mittel nachzuweisen, die der Hand des Künstlers gedient, und der Art ihrer Verwendung auf den Grund zu geben; ohnedies wären zahlreiche Noten-Beispiele nöthig, und auch mit diesen möchte, was wir etwa geben könnten, theils zu viel, theils zu wenig sein, viel zu viel für den, der mit dem Werke vertraut ist, zu wenig für die, denen es noch ganz neu. Es sollte nur den letzteren recht nahe gelegt werden, wo sie die Schönheit und den Genuss zu suchen haben; sie mögen festhalten, dass kein Theil, böte er auch herausgerissen schon die lockendsten Reize, seine volle Würdigung erhalten kann anders als im Zusammenhang, an der Stelle, wohin er vom Meister gesetzt ist. Das Werk liegt ja nunmehr vor: man mache die Probe!

Tübingen, 26. November 1859. G. S.

Johann Rupprecht Dürrner.

(Nekrolog.)

J. R. Dürrner wurde am 15. Juli 1810 zu Ansbach geboren. Sein Vater, ein geachteter Musiker, weckte und pflegte die musicalischen Anlagen, womit die Vorsehung den Knaben unverkennbar begabt hatte, und unter der Leitung tüchtiger Meister brachte es der angehende Jüngling im Clavier- und Violinspiel und in Behandlung einzelner Blas-Instrumente zu grosser Fertigkeit, so wie er sich auch in verschiedenen Compositionen und im Bearbeiten contrapunktischer Sätze mit Glück versuchte. — Ungeachtet dieser entschiedenen Anlagen für die Kunst sollte er derselben doch nicht ausschliessend gewidmet bleiben, sondern mehr nach dem Willen des Vaters als nach eigener Wahl dem Lehrfache sich zuwenden, und so trat er im Herbste 1827 in das k. Schullehrer-Seminar zu Altdorf. Hier war es, wo seine musicalische Begabung immer klarer hervortrat und er durch ausgezeichneten Fleiss und strengste Beharrlichkeit sich die wohlverdiente Anerkennung gediegener Lehrer in solch hohem Grade erwarb, dass diese ihm die Direction der grösseren musicalischen Aufführungen, wie sie damals im Seminar gebräuchlich waren, übertrugen. Diese Concerte wurden nicht selten von einzelnen Musikkennern des benachbarten Nürnberg besucht, und diese fanden sich in richtiger Würdigung der Talente Dürrner's bald veranlasst, denselben jenem Berufe ganz und gar zu geben, zu dem ihn die Natur bestimmt hatte. Sie trafen desshalb die nöthigen Einleitungen, um den jungen Mann einem grösseren Meister zur weiteren Ausbildung zu übergeben, und so wanderte er nach dem Austritte aus dem Seminar im Herbste 1829 zu Fried-

Digitized by Google

rich Schneider nach Dessau. Hier empfing er die Weihe der Kunst.

Nachdem er dort zwei Jahre unter dieses grossen Mannes trefflicher Leitung unablässig den musicalischen Studien obgelegen und die vorzüglichsten Zeugnisse sich erworben hatte, erhielt er von dazu berufenen Seiten die Aufforderung, sich um die gerade damals erledigte Stadt-Cantors-Stelle in Ansbach zu bewerben, die er denn auch im Jahre 1831 erhielt. — Der einundzwanzigjährige junge Mann wusste das Vertrauen, welches in ihn gesetzt worden war, vollkommen zu rechtfertigen. Sein gründliches Wissen, seine kunstreiche Behandlung verschiedener Instrumente, besonders der Violine, sein rastloses Streben, der Kunst zu dienen, und sein gewinnendes Wesen sicherten ihm gar bald das vollste Vertrauen und die unbedingteste Hochachtung aller derjenigen Personen, die ihm in dienstlicher und musicalischer Beziehung näher standen, so wie die allgemeine Liebe des Publicums. Er feuerte das Orchester zu neuer, erhöhter Thätigkeit an, belebte einzelne kleinere musicalische Vereine und pflegte mit besonderer Aufmerksamkeit den Gesang im Liede. Wie ihm dies gelungen, davon geben alle noch das rühmendste Zeugniss, die seiner Leitung folgten, und unter diesen sind die Mitglieder des Liederkranzes, wie er bis zu Dürrner's Abgang von Ansbach bestand, gewiss nicht die Letzten, da sie die genussreichsten Stunden in innigster Verbindung mit ihm verlebten. Mit Begeisterung sprechen diese Männer heute noch von jenen schönen Tagen, von dem Erfolge ihrer Productionen, den sie dem Fleisse und geläuterten Geschmack ihres Meisters zu danken hatten, von den alljährlichen Ausflügen, die ihnen Gelegenheit gaben, den Sangesgenossen benachbarter Städte ihren Liederschatz zu öffnen. — Zu welchem Grade der Vollendung Dürrner die Leistungen des ansbacher Liederkranzes durch seine meisterhafte Leitung emporzuheben wusste, davon mag das Urtheil, welches Schreiber dieser Zeilen aus dem Munde eines geschätzten auswärtigen Musik-Directors noch wenige Tage vor Dürrner's Tode vernahm, Zeugniss geben. „Wohl nie", äusserte er, „habe ich so trefflichen Männergesang gehört, wie in einer Liederkranz-Production unter Dürrner's Leitung, der ich im Orangeriesaale anwohnte. Ich kam damals von Leipzig und kann versichern, Gutes dort gehört zu haben; allein jene Vorträge des Liederkranzes stehen in meiner Erinnerung einzig da, und einzelne sind bis zur Stunde meine Muster gewesen, wenn ich die betreffenden Compositionen einzuüben hatte."

In jene Zeit fallen auch die Aufführungen vieler classischen Concerte, womit Dürrner nicht ohne bedeutende Opfer aus eigenen Mitteln uns erfreute, und im freundlichsten Andenken stehen noch die vielen Opern, die unter seiner Direction in Scene gesetzt wurden. — Im Jahre 1842 ging Dürrner auf geraume Zeit nach Leipzig, um dort unter Mendelssohn und Hauptmann seinem stets vorwärts strebenden Geiste neue Nahrung zuzuführen, und in diese Periode fallen jene Unterhandlungen, die den schätzbaren Mann uns ganz entreissen sollten, indem er einen ehrenden Ruf nicht ablehnen zu dürfen glaubte, der ihm von Edinburgh zur Uebernahme einer Dirigentenstelle daselbst geworden war. — Dürrner schied von Ansbach im September 1844, und die Stadt fühlte es, dass sie durch seinen Abgang einen herben Verlust erlitten habe.

Im neuen Wirkungskreise war Dürrner bald bekannt und hochgeschätzt. Sein Talent, sein Fleiss, seine Ausdauer und seine Liebenswürdigkeit hoben ihn in kürzester Zeit zum Range einer ersten musicalischen Notabilität in einem Lande, dessen Sprache er sich erst zu eigen machen musste, dessen Bewohner so schwer dem Fremden zugänglich sind. — Für seine Heimat bewahrte er übrigens eine rührende Anhänglichkeit, was er dadurch bekundete, das er in den Zwischenräumen einzelner Jahre immer gern die Vaterstadt besuchte. Die Tage seiner Ankunft in Ansbach konnte man als Freudentage für seine Freunde bezeichnen, die sich in treuer Ergebenheit um ihn scharten und in Erinnerung genussreicher Stunden sich neu fürs Lied belebten. — Bei seinem letzten Besuche im Jahre 1857 erregten kurzer Athem und Beklemmungen der Brust, über die er klagte, Besorgniss um sein Leben, und obschon in der letzteren Zeit wiederholte Versicherungen über vollständiges Wohlbefinden von seiner Seite in Ansbach eintrafen, so zeigte sich doch in erschütternder Weise, wie gegründet jene Befürchtungen waren, als die Nachricht von seinem plötzlichen, am 10. Juni dieses Jahres in Edinburgh erfolgten Tode in Ansbach eintraf. Ein Herzschlag hat seinem Leben ein Ende gemacht, das er nur auf die kurze Dauer von 48 Jahren brachte.

Die Hülle eines trefflichen Mannes liegt nun im Schoosse der Erde, und seine edle, freundliche Erscheinung ist auf immer uns entflohen; aber er hat ein Vermächtniss hinterlassen, durch das er dennoch unter uns lebendig bleiben wird, ein Vermächtniss, das seinen Namen in unvergänglichem Ruhme glänzen lässt, indem er uns die köstlichsten Erzeugnisse seines schöpferischen Geistes schenkte, seine Compositionen, und unter diesen vorzüglich seine Lieder. Er hat deren eine reiche Zahl geschaffen, Duetten, Lieder für eine Singstimme, für den gemischten Chor und für vier Männerstimmen, sämmtlich geistreich aufgefasst und durchgeführt. Mehrere sind noch Manuscripte, die meisten erschienen in Leipzig, Edinburgh und London. Die meisterhafte Stimmführung in denselben, so wie die Begleitung der Sololieder und Duetten (gewöhnlich Clavier und

Digitized by Google

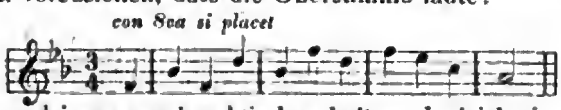
Cello) zeigen klar das melodische Element, von dem der Compositeur ganz und gar durchdrungen war, und wer seine Lieder je gehört, dem werden sie für immer ein theures Besitzthum sein. Wem sollte sein preisgekröntes „Lied an die Freude“ nicht im Herzen bleiben!

Dürrner's Talent war durchaus lyrischer Natur. Daher wandte er sich dem deutschen Liede zu und belebte es durch den Zauber der Musik. Das herrlichste Verdienst seines Lebens ist es gewesen, dass er in Berufs-Gemeinschaft mit einem Mendelssohn, Schubert und Anderen das Schönste, was deutsche Poesie geschaffen, in das Reich der Töne emporhob und verklärte. Das deutsche Volk wird wie seine Dichter, so seine Tonsetzer in unvergänglicher Erinnerung behalten, und Dürrner wird unter diesen Auserwählten sein. —n.

Clavier-Musik.

Mozart's Sinfonieen für Clavier von F. W. Markull.

Holle's Verlag geht trotz mancher Ungunst von aussen her seinen stetigen Gang unermüdet fort, wofür wir ihm dankbare Anerkennung zollen. Die letzte Veröffentlichung classischer Werke geht Mozart und Beethoven an. Von Beethoven sind die Clavier-Duetts und Trio's nun bald vollständig vorhanden; von Mozart liegen diesmal vor: 15 Sinfonieen in doppelter Bearbeitung zu zwei und zu vier Händen. Der Bearbeiter, F. W. Markull, hat im Arrangement Fortschritte gemacht, wie uns u. A. die Sinfonie I, Op. 87 in *D*, überzeugt; es ist mehr claviermässig und zugleich vollstimmiger als früher gearbeitet und, so viel wir bisher merken, die linkische Art vermieden, obere Flötentöne in die drei und viergestrichene Octave zu legen, welche im Orchester einen leisen Goldglanz darüber breiten, im Clavier kaum quiken und nichts sagen, falls sie nur orgelpunktisch in der Höhe verweilen und nicht etwa die Melodie verdoppeln. So ist z. B. in Beethoven's vierter Sinfonie das höchste *b* der Flöten zu Anfang des Menuets nur ein goldgleissender Nimbus, den das Clavier nicht nachahmen kann, daher die alte Weise von Hummel, Mockwitz u. A. vorzuziehen, dass die Oberstimme laute:



während jenes orgelpunktisch gehaltene *b* gleichwie manches Aehnliche in der Eroica nur stört. — Indem wir nun jenen Fortschritt freudig anerkennen, sagen wir dem wackeren Tonsetzer und dem Verleger Dank, und bitten, den alten Hummel ja nicht gering zu achten, bei dem ja so manche clavierige Feinheit zu lernen ist.

Die sechs ersten Sinfonieen von jenen fünfzehn sind ihrer Schönheit wegen längst berühmt, bekannt und beliebt; die übrigen neun, zum Theil unbekannt, zum Theil vergessen, sind von minderem Werthe, und es scheint, als habe Mozart selbst sie zurückgelegt, wo nicht gar ins Pult geschlossen, gleich jenen zwölf, die kürzlich André veröffentlicht hat. Sind auch, namentlich in den André'schen zwölf, edle Züge, glänzende Lichter, besonders in den Adagio's, so ist doch die grosse Rhythmik, die Schattirung der abwechselnden Cantilenen, die Schlagkraft des Ganzen bei Weitem unter der sonst gerühmten plastischen Schönheit Mozart's. Es ist wohl unzweifelhaft, dass Mozart selbst um dieser Mängel willen sie stiefväterlich behandelt hat, unbesorgt um gegenwärtige oder zukünftige *opera omnia* oder Gesammt-Ausgaben, dergleichen die Poeterlinge meist eilend zurecht machen, ehe sie etwas „Gesammtes“ haben, ja, dergleichen der allweise Riehl fordern möchte zum Besten aller Studiosen, Bücherschreiber und Bibliothecare, auf dass nichts umkomme. Neben dieser Erwägung hochherziger Demuth am Künstler unterlassen wir nicht, eine zweite ins Gedächtniss zu rufen für die ästhetischen Chronologen, deren Bekanntester, doch nicht Tiefsinnigster bei jedem Beethoven'schen Werke nach der Opuszahl fragt, weil ihm ohne sie der Standpunkt völlig verrückt ist und die rationale Berechnung, wie viel der Autor vermöge des „nothwendigen Fortschrittes“ nun denn effectiv fortgeschritten sei (gleich dem Primaner, der von Semester zu Semester eine höhere Nummer im Exercitium errungenschaftet), leider, leider in die Brüche geht! Wir anderen Böotier, die wir die Grösse der Dichter nicht mit dem Zollstabe messen, kümmern uns weniger um früh und spät und erfreuen uns desto ungestörter selbst der schwächeren Gaben eines Genius, welcher einer Gesammt-Ausgabe werth ist, so hier unter den Mozart'schen Sinfonieen des ersten Allegro's der siebenten, welche an Gluck's Iphigenie anklingt, der heiter lärmenden achten mit breiter, oft weitspuriger Naivetät — aber wer mag die Goldkörner alle aufzählen? Sucht sie selber, die ihr ihn liebt, und schreibt Commentare darüber zu Nutz und Frommen der Zukunft, nicht der Chronologie und der Repositorien!

DIXI.

Louis Schindelmeisser, Sonate Nr. 3 in *D-dur* für Pianoforte. Op. 40. Mainz, bei Schott Söhne.

Die vorliegende, aus vier Sätzen bestehende Sonate reiht sich ihrer musicalischen Gestaltung nach den guten Werken dieser Gattung an und bewährt den gebildeten, sich seiner Aufgabe bewussten Componisten. Abgerundete Form, fasslich und consequent geführte Motive, klare Harmonik und Rhythmik kennzeichnen das Werk. Die nicht schwere Ausführung lässt sich auch auf einem Instrumente

Digitized by Google

von geringerer Dimension als unser heutiges Clavier ermöglichen, da die Gränzlinie im Discant nicht über *h* und im Bass nicht unter *a* hinausreicht.

Sollten wir die einzelnen Sätze der Sonate näher charakterisiren, so dürfte der erste, *Allegro*, 4/4-Tact, *D-dur*, als der Mendelssohn'schen Schule sich anreihend zu betrachten sein, während der zweite, *Romanze*, 2/4-Tact, *B-dur*, und der dritte, *Menuetto*, 3/4-Tact, *G-dur*, eher eine Wahlverwandtschaft nach Beethoven'scher Seite hin bekunden. Das Thema des letzteren, aus nur vier Tacten bestehend, das bald in der Ober-, bald in der Unterstimme in verschiedenen Modulationen und Gegenbewegungen auf chromatischer Scala erscheint, ist gut verwandt und wird von einem Trio gefolgt, dessen durchgehende Secunden-Zusammenklänge nicht gewöhnlich sind. Das Finale, *Allegretto grazioso*, 2/4-Tact, *D-dur*, etwa dem Haydn-Mozart'schen Stile sich nähernd, führt uns ein anmuthiges Motiv mit gelungener Durchführung vor, bringt alsdann einen bewegten melodiösen Mittelsatz, und nachdem der Verfasser Beides im zweiten Theile nach den Regeln des Wiederschlags von Dominante in Tonica wiederholt, führt er das Ganze durch einen verlängerten Schluss mit befriedigender Wirkung zu Ende. S.

Aus Wiesbaden.

Nachdem die Sommer-Saison uns viel Fremdes und Buntes gebracht hat, kehren wir mit Beginn der kälteren Jahreszeit zu den meist gediegenen Leistungen der hier heimischen Kräfte zurück. Von Concerten haben bereits Statt gefunden: das erste Concert des Cäcilien-Vereins. Mozart's *G-moll*-Sinfonie wurde fein nuancirt; ein Chor aus dem Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach gefiel sehr, Beethoven's Phantasie für Piano, Orchester und Chor nicht minder, in welcher Herr Capellmeister Marpurg von Mainz die Clavier-Partie übernommen hatte. Herr Marpurg spielt sehr nett und sauber. Beethoven's Ouverture zu Coriolan ging schwungvoll. Dann hörten wir ein Recitativ und Arie für Sopran und obligate Violine mit Orchester-Begleitung von Mozart, die Gesang-Partie von Fräul. Zirndorfer vorgetragen, die Violin-Partie von Herrn Concertmeister Baldenecker. Herr Kahle, Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, trug ein Violin-Concert von de Bériot sehr correct vor. Der 114. Psalm von Mendelssohn beschloss in würdiger Weise das Concert.

Fräul. Zirndorfer's schöne Stimme — ein tönendes Zeugniss für ein vorhandenes grosses Seelenleben — ist im vollsten Sinne des Wortes sympathisch wirkend; es gebricht der vollen, egalen Stimme nur die Volubilität. Ihre sehr gelungenen Leistungen als Alice und als Anna in der Weissen Dame bestätigten diese Behauptung. Wir möchten aber dennoch Fräul. Zirndorfer das Prognostikon und unsere Frage stellen, dass sie als Concertsängerin grössere Erfolge erringen könne, als auf der Bühne, wobei wir namentlich Oratorien- und geistliche, wenigstens aber ernste Musik im Auge haben, in welcher Musikgattung ihr eigentlicher Wirkungskreis zu suchen sein dürfte. — An der Bühne steht Fräul. Typka neben ihr, eine routinirte Bühnensängerin, deren meist gelungene Coloratur hier Triumphe feiert; ihr Gesang wird durch ein bühnengerechtes, wirksames Spiel nicht unwesentlich unterstützt. Jedoch ist es mit dem Triller des Fräul. Typka nicht ganz richtig und ihre Höhe eine geringe. Die forcirten hohen Töne aber werden den Ruin ihrer Stimme nach sich ziehen.

In einem Concerte für ein Denkmal Schiller's sang unser berühmter deutscher Barde, Herr Karl Formes, mit prachtvollem Tone Recitativ und Arie aus der „Schöpfung" und die bekannte Arie des Sarastro; beide Nummern mit Pietät und Sängerwürde gesungen, mit Andacht und gleicher Pietät vom dankbaren Publicum aufgenommen. Herr K. Formes hat als Mitglied des Schiller-Comite's Vorschläge gethan, hierorts eine Schiller-Akademie zu gründen, in welcher Künstler ihre Ausbildung anzustreben Gelegenheit finden sollen; das wäre wohl, mit Ed. Devrient gesprochen: eine Theaterschule. Möchte das „tiefe" Wort des werthen Künstlers nicht nutzlos verhallen! Die Hälfte aller seiner auswärtigen (?) Einnahmen will Herr Formes dieser Schiller-Akademie zufliessen lassen. Herr Naccianone aus Neapel spielte das *D-moll*-Concert von Mendelssohn überaus elegant und mit eben so correctem Ausdruck. Fräul. Pellet sprach mit schönstem Ausdrucke, ja, mit wahrer Begeisterung „Die Kraniche des Ibykus". Die Sinfonia Eroica machte den imposanten Schluss dieses Concertes.

Am 21. November hatten wir auch die erste Quartett-Soiree der Herren Baldenoecker, Scholle, Wagner und Grimm. Ein Quartett von J. L. Ellerton (*F-moll*), einem fleissig componirenden Engländer, ein Mozart'sches (*A-dur*) und ein drittes von Beethoven (Op. 18, *D-dur*) kamen zur sehr würdigen Ausführung. Die zweite Soiree (am 5. December) brachte: Haydn (*D-dur*), Mozart (*B-dur*), Beethoven, Op. 18 (*G-dur*). Intention und Ensemble verdienen immer grösseres Lob. Die Soireen waren noch nie so zahlreich besucht; sie erweisen sich somit als ein Unternehmen, das bereits kräftige Wurzeln gefasst hat in der Musikliebe hiesiger Kunstfreunde.

Den 6. December 1859. W. Wülfinghoff.

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 6. December 1859.

Programm. Erster Theil. 1. Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven. — 2. Arie der Klytämnestra aus Iphigenie in Aulis von Gluck (Fräul. Emilie Genast). — 3. Concert für das Violoncell von Moliqne (Andante und Finale), gespielt von Alfred Piatti. — 4. „O weint um sie" von Byron, für Solo, Chor und Orchester componirt von F. Hiller. — 5. Phantasie über ein Thema aus der Sonnambula für Violoncell (A Piatti). — 6. Cavatine „*Una voce*" von Rossini (Fräul. E Genast).

Zweiter Theil. Sinfonie Nr. V in *C-moll* von Beethoven.

Die telegraphischen Anstalten machen es einem Sänger möglich, sich vierundzwanzig Stunden vor einem Concerte selbst von Berlin bis an den Rhein her krank zu melden. Das wurde diesmal die Concert-Direction gewahr, indem der für die Bariton-Partie in Hiller's *Ver sacrum* engagirte Sänger sich wegen plötzlicher Heiserkeit desengagirte. Indess ein Chor- und Orchester-Personal wie das hiesige führt seine Aufgabe, wenn es sein muss, auch ohne lange Vorbereitung tüchtig durch, und so mussten wir freilich die Ausführung des *Ver sacrum* für dieses Concert entbehren, erhielten aber dafür das zwar kurze, aber sehr schöne und weit verbreitete Gesangstück

Digitized by Google

Hiller's: „O weint um sie", und die fünfte Sinfonie von Beethoven. Da nun auch die Solo-Vorträge sehr gut aufgenommen wurden, so gestaltete sich das Concert zu dem gelungensten und befriedigendsten der bis jetzt in der Saison gegebenen.

Das konnte freilich nur der Fall sein bei einem Publicum, das sich durch Werke wie Beethoven's Coriolan-Ouverture und dessen Sinfonie in *C-moll* glücklicher Weise noch immer begeistern und hinreissen lässt, das der trefflichen Ausführung, die ihnen zu Theil wurde, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit folgt und durch auf Aller Antlitz sichtbare Theilnahme in die angeregte und gehobene Stimmung versetzt wird, welche solche Schöpfungen bei dem unverdorbenen Gefühl für das wahrhaft Schöne und Erhabene in der Tonkunst hervorrufen.

Fräulein Genast aus Weimar weiss ihre zwar nicht grossen, aber doch ganz artigen Stimmmittel mit Geschicklichkeit und Kenntniss der Gesangs-Technik zu benutzen, so dass ihre Vorträge in dem Genre, zu welchem die Rossini'sche Arie gehört, wie auch im deutschen Liede, wovon wir in Privatkreisen sehr lobenswerthe Proben erhielten, eine gewisse Anmuth und edle Färbung in sich tragen, die durch Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit noch an Reiz gewinnt.

Herrn Alfred Piatti haben wir auch ausser dem Gesellschafts-Concerte noch in mehreren Vorträgen in dem ersten Concerte des Männergesang-Vereins am 8. d. Mts. und ferner in Privat-Cirkeln gehört, wo er in Beethoven's *A-dur*-Sonate und in einer Sonate von Hiller (Op. 22) für Pianoforte und Violoncell, dann in Quartetten von Mozart und Beethoven spielte. Wenn seine ganz eminente Virtuosität, Sicherheit in allen möglichen Lagen, herrliche Reinheit u. s. w. ein lautes Echo des Beifalls der Menge und der Kenner hervorruft, so stellen wir doch seinen Vortrag der Melodie, seinen wunderschönen Gesang auf den Saiten, der an die schönste Periode der italiänischen Sängerschulen erinnert und den sich heutzutage jeder Sänger zum Muster nehmen sollte, womit dann auch sein ganz ausgezeichnetes Quartettspiel in Verbindung steht, noch weit höher als seine allerdings auch in hohem Grade bewunderungswürdige Technik. Im Quartettspiel ist seine Hingabe an das Ganze eine echt künstlerische; niemals kehrt er in verwerflicher Weise den Virtuosen heraus, wohl aber zeigt er den Meister, der im Stande ist, den Geist Mozart's und Beethoven's auf die edelste und reinste Weise im Tone zu verkörpern und in der schönsten Form zur Anschauung zu bringen. In der gleichen Tüchtigkeit für das moderne Virtuosenthum und das classische Spiel dürfte er keinen Nebenbuhler im ganzen Bereiche der Streich-Instrumente haben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Am 3. December fand in der ersten Soiree der Frau Justizräthin Burchard die Aufführung eines noch ungekannten Oratoriums von Musik-Director Löwe in Stettin Statt. Es heisst: „Das Hohe Lied Salomonis" und ist als Oratorium von Telschow gedichtet nach der Uebersetzung des Gedichtes durch den Professor Meyer in Tübingen. Der Componist sagt darüber: „Das grosse Verdienst des Uebersetzers besteht in der Berichtigung des Grundgedankens des Liedes, der darin besteht, dass Salomo und der Hirt verschiedene Personen sind. Nur auf diese Art konnte der königliche Dichter den Grundgedanken wahrhaft königlich darstellen."

Wien. Das Orchester des Hof-Operntheaters beabsichtigt vier philharmonische Concerte zu veranstalten, deren Leitung Herr Director Eckert übernommen. In den beiden ersten, noch im Laufe dieses Monats zu Stande kommenden Productionen werden die Herren Dreyschock und Vieuxtemps mitwirken.

Paris. Roger wird am 15. December in einer Vorstellung zu seinem Benefiz wieder auftreten. Gegeben werden der erste Act der *Dame blanche*, der letzte des Propheten, der vierte der Favoritin u. s. w. Ballet der Damen Livry, Ferraris u. s. w. und Pianoforte-Vorträge von Ascher, Krüger, Goria und Lacombe stehen dabei ebenfalls in Aussicht, so wie die Unterstützung der Sängerinnen Alboni, Miolan-Carvalho, Borghi-Mamo.

Ankündigungen.

W. A. Mozart, Requiem.

4 Singstimmen. Preis 1⅓ Thlr.

25 Ex. Thlr. 25. — 50 Ex. Thlr. 40. — 100 Ex. Thlr. 65.

Neue Ausgabe, deutscher und lateinischer Text, gross Musikformat, bei J. Andre in Offenbach.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau sind erschienen und durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Die Chorstimmen

zu

Johann Sebastian Bach's Cantaten.

Lief. 1. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. Nr. 6. 10 Sgr.
Lief. 2. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. Nr. 12. 5 Sgr.
Lief. 3. Herr Gott, Dich loben wir. Nr. 16. 10 Sgr.
Lief. 4. Es erhob sich ein Streit. Nr. 19. 10 Sgr.
Lief. 5. O Ewigkeit, du Donnerwort. Nr. 20. 5 Sgr.
Lief. 6. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende. Nr. 27. 5 Sgr.
Lief. 7. Ich hatte viel Bekümmerniss. Nr. 21. 1 Thlr.
Lief. 8. Wer da glaubt und getauft wird. Nr. 37. 10 Sgr.
Lief. 9. Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir. Nr. 38. 10 Sgr.
Lief. 10. Brich den Hungrigen dein Brod. Nr. 39. 15 Sgr.

In Partieen werden die Stimmen 3 Sgr. pro Bogen berechnet.

Als Festgeschenk sehr geeignet empfehle ich:

Ueber

Reinheit der Tonkunst

von

A. Fr. J. Thibaut.

Dritte, vermehrte Auflage.

Eleg. gebunden. — Preis 1 Thlr. 5 Gr.

Heidelberg. *J. C. B. Mohr.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 51. **KÖLN, 17. December 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Pariser Briefe (Opern-Musterung: Herculanum von F. David, Romeo und Julie von Bellini, *L'Ame en peine* von Flotow — *Opéra comique*: Gevaert, Grisar, Fauconnier, Limnander — *Théâtre lyrique*: Massé, Gounod u. s. w. — Woldemar Bargiel (Lebensskizze). Von v. Br — Aus Wien (Soireen von C. Debrois van Bruyck — Italiänische Oper). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Männergesang-Verein, Fest-Concert — Berlin — Wien — Richard Wagner).

Pariser Briefe.

[Opern-Musterung: Herculanum von Fel. David, Romeo und Julie von Bellini, *L'Ame en peine* von Flotow — *Opéra comique*: Gevaert, Grisar, Fauconnier, Limnander — *Théâtre lyrique*: Massé, Gounod, Mozart, Weber, Deffès, Gluck.]

Vor Jahresschluss wollen wir die Thätigkeit der französischen dramatischen Componisten noch mustern und die Erzeugnisse derselben, welche im Jahre 1859 zur Aufführung auf den fünf Opernbühnen von Paris gekommen sind, in das Archiv der Niederrheinischen Musik-Zeitung eintragen.

Die kaiserliche grosse Oper und die italiänische Oper erscheinen ziemlich dürftig; die kaiserliche komische Oper hat ausser Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* noch vier Stücke gebracht. Reich erscheinen auch das *Théâtre lyrique* und die *Bouffes parisiens.*

Als wirkliche Neuigkeit hat die grosse Oper nur „Herculanum" in vier Acten von Mery und Hadot, Musik von Felicien David, gegeben. Seit der ersten Vorstellung am 4. März d. J. hat sich diese Oper gehalten und macht auch jetzt noch volle Häuser, während ausser ihr fast ausschliesslich Meyerbeer und etwa noch Rossini's Tell sich auf den Anschlagzetteln gerade so wiederholen, wie die täglichen Gerichte auf den Karten der ersten Restaurants. Das Zuströmen der Fremden nach Paris macht es allein möglich, dass eine solche Stagnation des Repertoires der ehemals wirklich grossen und ersten Kunstanstalt Frankreichs noch Einnahmen erzielt.

„Herculanum" ist der Inbegriff alles dessen, was die heutige Spectakel-Oper charakterisirt: Gepränge, Massen von Comparsen, Pracht, Orgien, Decorationen, elektrische Licht-Effecte, Feuer, Donner und Blitz, Vesuv, Lava und —Musik dazu. Die Composition wird nicht mehr ausgestattet, sondern die Ausstattung wird componirt. Auch sagt kein Mensch mehr: „Geht hin und hört!" sondern man ruft und schreibt: „Geht, schaut und bewundert!" — Um eine Vorstellung von dem Decorationen-Luxus zu geben, beschreibe ich zunächst die Scene beim Aufrollen des Vorhangs (das übrigens nicht lange auf sich warten lässt — einige Tacte Introduction — wozu eine Ouverture? die Zuschauer würden dabei ungeduldig werden!). Da siehst du rechts einen Palast mit einer Säulenhalle in etruskischem Styl; purpurne Velaria sind hoch von dem Giebel und Fries bis zu den Spitzen der Schiffsmasten im Hafen ausgespannt; links erkennt man an einer Reihe von Sphinxen das ägyptische Viertel und den Hafen von Herculanum, und auf dem hinteren Prospect steigen Tempel, Villen, Säulenhallen u. s. w. amphitheatralisch vom Meeresstrande zu den Anhöhen empor. Dazu ein Farbenspiel und eine Beleuchtung, die einen täuschend wahren italiänischen Duft herzaubern. Das Ganze ist nach einer Zeichnung in Piranesi's archäologischem Prachtwerke gemalt. Ferner im ersten Acte Aufzug orientalischer Satrapen und Fürsten mit allem Zubehör — der Prophet Magnus, der die Stelle aus der Offenbarung Johannis über die H—e von Babel der Königin Olympia vorlies't, dabei Verdunkelung des Himmels — dann unterirdischer Donner — rothglühende Dämpfe steigen auf.

Im zweiten Acte ein wild romantisches Thal, Säulentrümmer, zerspaltene Felsen, Grabstellen der christlichen Martyrer, ein Kreuz, das beim Gebete durch einen Lichtstrahl von oben plötzlich erleuchtet wird. „Dieses Gemälde" — sagt das Textbuch — „ist von Herrn Despléchin, einem unserer grossen Decorationsdichter (*poëtes du décor*)." Nun ja, die Decorateurs sind die Dichter, die Maschinenmeister die Componisten. Alsdann Donner und Erdbeben, der Blitz erschlägt den Proconsul Nicanor, weil er den Gott der Christen läugnet, die Erde verschlingt ihn, und aus der Kluft steigt der Satan empor, wirft den römischen Purpur, den der Proconsul glücklicher Weise mit unter die Erde zu nehmen vergessen hat, um seine Schul-

Digitized by Google

tern und erscheint fortan als Proconsul, aus keinem anderen Grunde, als um in einer anständigen Maske unter Leuten aufzutreten und seinen Plan, die Menschen am Fusse des Vesuvs zu verderben, auszuführen. Denn nach den Dichtern des Textes ist der Ausbruch des Vulcans ein Werk des Teufels. Uebrigens bewährt er sich auch noch zuvor als Zauberer, indem er den hinteren Prospect aufziehen lässt und dem armen Christenkinde Lilia den prächtigen Palast der Olympia als Vision zeigt, wo ihr geliebter Helios der Königin zu Füssen liegt. Man merke, dass Helios in dieser Phantasmagorie eine Arie singt — ganz neu!

Weiter. Im dritten Acte die Gärten der Königin. Im Hintergrunde rechts ein Tempel des Hercules; links in nebeliger Ferne Neapel amphitheatralisch am Meerbusen von Bajä; im Mittelgrund die Siegessäule des Titus. — Ballet, Bacchusdienst mit gelehrtem Putz: Io Bacchus! Lyaeus, Nysaeus, Dionysos (Anmerk. „Oder Dionysius" — auch nicht übel!).

Der ganze vierte Act spielt unter immerwährendem Erdbeben. Man sieht den auf Säulen (nach den Ruinen von Paestum gemalt) ruhenden Altan des Palastes der Königin, links eine Sphinx-Allee nach dem Tempel der Isis, im Hintergrunde eine Wasserleitung vom Fusse des Vesuvs nach Herculanum. Die Verheerung hat jenseit des Berges begonnen, alle Augenblicke hört man hinter der Scene das Krachen von Einstürzen; unter der Erde Donner, in den schwarzen Wolken zuckende Blitze. Satan empört die Sclaven. Das Christenpaar Helios und Lelia versöhnt sich beim Herannahen des jüngsten Gerichts — der Prophet Magnus verkündet den Tag des Zorns — Satan ruft: „Olympia!" — „Gott sei gelobt!" — schreit sie — „mein Bruder Proconsul." — „Fehlgeschossen!" — ruft der Teufel — „ich bin Satan!" Der Vesuv öffnet sich, die Lava strömt jetzt auch auf dieser Seite des Berges herab, und zwar wider ihre Gewohnheit sehr schnell, weil auf Befehl des Satans; alle Gebäude stürzen ein, die Menschen werden verschlungen — der Vorhang fällt.

Das ist der Inhalt des Drama's. — „Wie? das sind ja nur die Decorationen?" — Nun ja, die Decorationen sind der Inhalt; ein anderer ist nicht zu entdecken. Alles, was von Handlung vorkommt, ist vernunft- und geschmackwidrig und bloss der Decorationen wegen vorhanden. Von einem poetischen Grundgedanken, von dem Gegensatz des christlichen und heidnischen Elements oder ihrem Kampfe gegen einander ist gar nicht die Rede, man müsste denn die Lästerung begehen, in der rohesten Darstellung der Lüderlichkeit und in der Profanation des Heiligsten in dem Munde des Propheten etwas davon zu suchen.

Was soll dabei die Musik? Selbst die beste würde nur eine Rolle spielen wie etwa eine Beethoven'sche Sinfonie bei einem Schmaus und Trinkgelage. Felicien David hat vor etwa fünfzehn Jahren mit seiner „Wüste" Glück gemacht. Seine zweite Programm-Sinfonie: „Christoph Columbus", war ein sehr schwaches Product. Seine zwei opernartigen Oratorien, „Moses" und „Eden", waren für die Franzosen zwar etwas Neues, das aber ihren Erwartungen nicht entsprach; es blieben Versuche, deren Kunstwerth, gegen die Sinfonie-Ode *Le Désert* gehalten, gering war und einen offenbaren Rückschritt bekundete. Vor einigen Jahren brachte er eine Oper: *La Perle du Brésil*, auf die Scene des *Théâtre lyrique*. Sie hatte Erfolg, und man kann sagen, es war hübsche Musik darin neben sehr weiten Concessionen an den modernen Coloratur-Geschmack. Sein „Herculanum" — an diesem Titel mag er wohl selbst mit schuld sein, da er keine dramatische Handlung bezeichnet und in Ungewissheit lässt, ob wir nicht bloss eine Schilderungs-Musik, wie in der „Wüste", zu erwarten haben — enthält freilich viele Nummern und viele Töne, aber im Grunde nur wenig Musik. Der erste Act ist jedenfalls von dem Gegebenen noch das Beste; von den übrigen Nummern zeigt sich nur noch in dem letzten Martyrer-Duett zwischen Helios und Lilia ein gewisser melodischer Schwung und gute dramatische Factur. David's Ruhm wird „Herculanum" nicht vergrössern, aber seine Casse wohl. Wenn es aber so fort geht, wie jetzt, so werden sehr bald auch die *Poëtes du décor* Ansprüche auf Einnahme-Antheil machen, und mit vollem Recht!

Als zweite Neuigkeit gab uns die grosse Oper im Anfange des September die alte Oper: *I Capuleti ed i Montecchi* von Bellini mit französischem Text. Der Anschlag nannte sie *Romeo et Juliette* und erwähnte als Componisten bloss Bellini, obgleich man den vierten Act mit der Musik von Vaccai gab, der noch in Italien lebt und vor dreissig Jahren seine Oper Romeo geschrieben hat. Man würde kaum begreifen, wie die Direction der grossen Oper dazu gekommen, diese Oper, die nicht einmal mit den Puritanern, geschweige denn mit der Norma zu vergleichen ist, auf die erste französische Opernbühne zu verpflanzen, wenn man nicht wüsste, dass es bloss der Sängerin Vestvali wegen geschehen sei, die in ihrer Glanzrolle, dem Romeo, zuerst dem Publicum vorgeführt werden sollte. Nun, sie ist allerdings „der Mann dazu", wie man in Berlin auch von der Wagner sagte, mit der sie viel Aehnliches hat. Sie ist wie diese eine männliche Schönheit und von imponirender Gestalt; man glaubt es ihr, wenn sie mit dem Schwerte droht und den Nebenbuhler in jeder Hinsicht von oben herab behandelt. Die Stimme ist kolossal; aber leider ist die Künstlerin damit noch nicht zu-

Digitized by Google

frieden, sondern schmettert die Töne oft mit einer herculischen Kraft aus der Kehle heraus, durch welche die schöne Klangfülle untergeht und der Ausdruck ein durchaus falsches, ja, widriges Pathos bekommt. Ueberall, wo sie innerhalb der Gränzen der Natürlichkeit bleibt, hat sie schöne Töne und zeigt dann auch eine gute Gesangbildung, da sie selbst einen chromatischen Gang untadelig ausführte, was bei einem so schwerwiegenden Stimmmaterial keine Kleinigkeit ist. Mir ist, als hätte ich früher von einem Fräulein Westphal, einer Deutschen mit grosser Altstimme, reden hören; die hiesigen Zeitungen schreiben aber, dass Frau Vestvali eine Polin sei, die in Italien und England, zuletzt drei Jahre in America gewesen. Sie spielt vortrefflich und ist ganz auf den Brettern zu Hause, hat aber trotz alledem die Oper nicht über acht bis zehn Vorstellungen auf dem Repertoire halten können, während Robert der Teufel bereits über vierhundert zwanzig Vorstellungen hinaus ist.

Der vierte Act von Vaccai ist übrigens bedeutender, als der von Bellini. Vor Vaccai hatte Steibelt in Paris und noch früher Zingarelli in Italien denselben Stoff als Oper bearbeitet. Steibelt's Composition war bald vergessen. Zingarelli's Arbeit hielt sich länger, besonders auch durch die Pasta, die den Romeo sang. Die berühmteste Scene war die Schluss-Scene, das Recitativ *Idolo del mio core* mit der Arie *Ombra adorata, aspetta!*—die vielleicht eher für Concertleistungen wieder hervorgeholt zu werden verdiente, als manches Andere von älteren Italiänern, das jetzt auf die Programme kommt, weil es einmal Mode ist, dem modernen Flitterstaat einen antiken Lappen aufzuheften, als wenn das dem Programm einen classischen Geist einweben könnte! Auch der treffliche alte Bach muss zu dem Zwecke oft herhalten und wird dabei mitunter in Gesellschaft von sehr zweideutigem Ruf gebracht.

Die zweite alte Neuigkeit war eine Oper von Flotow, so viel ich weiss, die erste, die er geschrieben *): *L'Ame en peine* („Die gequälte Seele"), im Sommer 1846 hier zum ersten Male aufgeführt, jetzt am 4. November d. J. wieder aufgenommen. Der Charakter der Musik ist ein ganz anderer, als man ihn von dem Componisten der Martha erwartet; er ist düster wie der Text, und ausser einigen Lieder-Melodieen erhebt sich nichts über das Gewöhnliche und hübsch Gemachte. Die Handlung, gespensterhaft romantisch, beruht auf der Sage, dass eine Seele, die keine Ruhe findet, nur demjenigen, der sie wahrhaft geliebt hat, bei ihren Wandlungen auf Erden sichtbar wird. Die arme Seele, Paula genannt, stibitzt unsichtbar dem ungetreuen Grafen den Verlobungsring in dem Augenblicke, wo er ihn seiner Braut an den Finger stecken will, zieht aber den aus Liebe zu ihr wahnsinnig gewordenen Franz, dem sie sichtbar erscheint, auf glänzender Wolke mit sich empor. Ist das nicht schauerlich?—Man begreift, dass diese „ruhelose Seele" auf dem Repertoire sehr bald wieder die ewige Ruhe gefunden hat.

Von den Italiänern kann ich nicht viel sagen; es erben sich „ihre Rechte wie eine ewige Krankheit fort", oder mit schmeichelhafteren Worten: *Toujours perdrix.* Ihr Personal: Soprane: Mad. Penco und Bettini; Contra-Alt: Mad. Alboni und Aes; *Prime donne comprimarie*: Mad. Cambardi und Lustani; Tenöre: Gardoni, Tamberlik, Lucchesi, Morini; Baritone: Badiali, Graziani, Merly (neu, früher Zögling des hiesigen Conservatoriums—schöne Stimme); Bässe: Angelini, Patriossi (?); Buffo: *toujours* Zucchini. Orchester-Dirigent Bonetti. Zum ersten Male keine Grisi, keine Frezzolini, kein Mario. Indess die oben Genannten sind auch längst über die Jahre der Debuts hinweg. Von Donizetti sollen zwei weniger gekannte Opern: *Furioso* und *La Regina di Golconda*, in Scene gehen, von Meyerbeer *Il Crociato*, von Mozart *Don Giovanni*, *Figaro* und *Il flauto magico!*—ausserdem Rossini, Flotow, Verdi.

Von der Direction wurde im November auch eine neue Oper von Rossini: *Un curioso Accidente*, öffentlich angekündigt. Der alte Meister sah aber in dieser Ankündigung mehr als einen „curiosen Zufall" und schrieb dem Unternehmer und Speculanten Calzado folgenden Brief:

„Mein Herr! Man sagt mir, dass der Anschlagzettel Ihres Theaters eine neue Oper von mir ankündigt unter dem Titel: *Un curioso Accidente.* Ich weiss nicht, ob ich das Recht haben werde, die Vorstellung einer Zusammenstellung (in zwei oder mehr oder weniger Acten) von alten Stücken von mir zu verhindern; ich habe mich nie um derartige Fragen in Bezug auf meine Werke bekümmert;—übrigens trägt keines von allen, um das im Vorbeigehen zu sagen, den Titel *Un curioso Accidente.* Jedenfalls widersetze ich mich nicht der Aufführung dieses *Accidente.* Aber ich kann nicht zugeben, dass Sie das Publicum Ihres

[*]

*) Flotow hatte vorher in Paris schon mehrere französische Opern geschrieben, von denen *Le Naufrage de la Méduse* (1838) den meisten Erfolg für den Augenblick hatte, allein dennoch wieder vergessen wurde. Auch die deutsche Oper „Stradella" ist vor der *Ame en peine* componirt. — Einen Beweis von der Nachlässigkeit und Unzuverlässigkeit, mit welcher diejenigen Artikel, für welche der Herausgeber keine Vorarbeiten benutzen kann, in dem Universal-Lexikon der Tonkunst von Ed. Bernsdorf aufs Papier geworfen sind, gibt der nur dreissig Zeilen lange über Friedrich von Flotow, in welchem unter Anderem zu lesen ist: „*L'Ame en peine* oder im Deutschen: Martha, oder der Markt zu Richmond!!" — Und das ist alles, was Ed. Bernsdorf über die Martha zu sagen weiss, die doch, abgesehen von dem Werth oder Unwerth der Composition, schon desswegen eine bedeutende Stelle in der Geschichte der deutschen Oper einnimmt, weil sie den Lauf um die Welt macht. Die Redaction.

Digitized by Google

Theaters und Ihre Abonnenten glauben machen, dies sei eine neue Oper, erstens von mir, und zweitens, dass ich irgendwie Theil an der Zurechtmachung des Stückes habe. Ich muss Sie also bitten, das Wort neu auf Ihrem Zettel zu streichen und meinen Namen als Componisten wegzulassen, und Beides durch folgende Worte zu ersetzen: „„Eine Oper, welche nach Rossini'schen Musikstücken von Herrn Berettoni zusammengestellt ist."" — Ich verlange, dass der morgende Zettel diese Aenderung bringe; wo nicht, so sehe ich mich gezwungen, von den Gerichten zu fordern, was ich von Ihrer Loyalität fordere. Empfangen Sie u. s. w." Unterzeichnet: „Gioachimo Rossini."

Dem gerechten Verlangen wurde natürlich sofort entsprochen, aber die Lüge hatte ihre Wirkung gethan, und der *curioso Accidente* füllte wenigstens Ein Mal (am 26. November) das Haus! Das erbärmliche Machwerk wurde übrigens trotz aller Reclamationen *par autorité de la justice* aufgeführt; das Publicum aber „lynchte" es, und mit der einmaligen Vorstellung war der Scandal aus.

Die *Opéra comique* macht mit Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* fortwährend Geschäfte. Ausserdem hat sie gebracht: *Le diable au moulin,* Musik von Gevaert, ein Act; *Voyage autour de ma chambre,* Musik von Alb. Grisar, ein Act; *La Pagode,* zwei Acte, von St. Georges, Musik von Fauconnier; zuletzt *Yvonne, drame lyrique en trois actes de M. Scribe,* Musik von Limnander.

Sonderbar! die komische Oper, der eigentliche Heerd der französischen Nationalmusik, angehört von einem Deutschen und vier Belgiern! Nehmen wir dazu noch bei den *Bouffes parisiens* deren Haupt-Componisten Jakob Offenbach aus Köln und Flotow aus Schwerin mit der *Veuve Grapin*, so könnte man fast schliessen, dass die komische Ader in der Musik keineswegs mehr ausschliesslich bei den Franzosen sprudelte. Dagegen muss man ihnen lassen, dass sie die Gattung selbst und was darin geleistet wird, besser zu würdigen wissen, als die Deutschen und die Belgier.

Gevaert's *Le diable au moulin* (den 13. Mai) ist eine amusante Posse, die ihren Stoff und ihre Wirkung, wie zehn bis zwölf andere Stücke bereits gethan, aus Shakespeare's „bezähmter Widerspänstigen" geschöpft hat — nur ist es diesmal ein Er, der Müller Anton, der den Teufel im Leibe hat, und die schlaue Marthe zähmt ihn durch noch tollere Teufeleien, wie er selbst macht. Auch mit der hübschen Oper von Massé: *Les noces de Jeannette,* ist die Verwandtschaft da; doch sind Text und Musik weit hinter dem Reiz jener Kleinigkeit zurück geblieben. Die Musik hört sich gut an, aber von hervorstechenden Zügen oder gar genialer Erfindung ist selten eine Spur zu finden. Gespielt wird das Ding aber so allerliebst, mit so vollkommenem Ensemble und so schlagender Natürlichkeit, dass es in hohem Grade ergötzt.

Auch Grisar erreicht nur in einer oder zwei Nummern der Operette *Un voyage autour de ma chambre* die Anmuth und melodische Feinheit, die seine Musik in früheren Arbeiten, namentlich in *Bon soir Monsieur Pantalon,* auszeichnen. Das jetzige Stück ist übrigens kaum mehr als ein Vaudeville.

Der Componist der zweiactigen Oper *La Pagode,* die am 26. Sept. in Scene ging, Herr Fauconnier, ist auch ein belgischer Musiker, der vor einigen Jahren mit de Bériot ein Album für Pianoforte und Violine herausgegeben hat. Von da bis zur Composition einer Oper ist freilich ein starker Schritt; jedoch zeigen die Ouverture und einige Nummern des zweiten Actes der „Pagode" kein gewöhnliches Talent und gute Studien. Ein Duett für zwei Bässe wurde sogar *da capo* gerufen. Ich glaube nicht, dass die Oper mehr als zwei Vorstellungen erlebt hat.

Weit bedeutender ist die neueste Neuigkeit der komischen Oper: *Yvonne,* in drei Acten, Text von Scribe, Musik von Limnander. Freilich darf man sich nicht an das Prädicat „komisch" halten, denn diese Oper ist ein vollständiges Drama mit sogar sehr erschütternden Scenen und mit einem sehr ernsten historischen Hintergrunde, dem Kampfe der Vendeer gegen die Republicaner oder der „Weissen" gegen die „Blauen". Auf diesen Hintergrund hat Scribe mit seiner bekannten Geschicklichkeit im Sceniren, Situiren und Contrastiren eine ziemlich verwickelte Handlung gezeichnet, in welcher die Heldin des Stückes, Yvonne, eine Pächterin in der Vendee, sich durch den Conflict zwischen patriotischem Royalismus und Mutterliebe, zwischen Heroismus und sanfteren Regungen des Herzens hindurch ringt. Den Maassstab der höheren Kritik darf man natürlich nicht an das Buch legen, da das Stück mehr ein melodramatisches, als ein dramatisches Werk ist. Den Kern des Stoffes hat übrigens Scribe, wie er selbst sagt, aus einer Novelle von d'Herbouges genommen. Die Zeit vergeht darin sehr schnell, denn wir machen an Einem Abende wenigstens ein ganzes Jahr des Vendeekrieges durch. Die Hauptgruppen, welche sich um Yvonne, die ihren Mann gegen die Blauen verloren hat, concentriren, sind ihre erwachsenen Kinder Jean und Loïse und deren Geliebten. Jean hat seine Augen zu Blanche, der Tochter des Gutsherrn, eines Hauptes der Royalisten, erhoben, Loïse liebt aber Robert, einen Soldaten der Republik. Jean verrichtet natürlich Wunder der Tapferkeit, wird Officier und Ludwigs-Ritter und rückt so allmählich dem Range seiner Geliebten näher, bis er in einem hitzigen Gefechte von Robert, der ihn nicht erkennt, erstochen wird. Dass er aber nicht von dem Bayonnetstich stirbt, ist wieder

Digitized by Google

eben so natürlich. Er schleicht sich, als Blauer verkleidet, nach seinem heimatlichen Pachthofe, wo der arme Junge auch erschossen zu werden riskirt. Seine eigene Mutter lässt bereits auf ihn anlegen; nur sein Aufschrei: „Meine Mutter!" rettet ihn und — bringt das Stück zu Ende.

Die Musik zeigt sich als das Werk eines talentvollen und mit Ernst strebenden Künstlers. Limnander's Ruf hatten schon „Die Montenegriner", seine erste ernste Oper, begründet. Einige komische Opern, die ihr folgten, hatten wenigstens einen *Succès d'estime*, wenn auch keinen durchgreifenden. Seine gegenwärtige Partitur enthält Stücke, die im grossen Stil geschrieben sind und von bedeutender Begabung zeugen; auch ist der Erfolg der Yvonne seit der ersten Aufführung (am 4. December) im Steigen.

Gleich die Ouverture ist nicht von gewöhnlichem Schlage. Zwei kleine Duette für Frauenstimmen, eine Romanze Jean's (Tenor), ein Quartett, in welchem Robert auftritt, sind recht hübsch; vortrefflich aber das Abschieds-Duett zwischen Mutter und Sohn (Yvonne und Jean), als dieser ins Feld zieht und sie ihn segnet. Das Finale des ersten Actes ist ein ausgeführtes Stück voll dramatischen Lebens, in welchem der Contrast fröhlicher, zur Hochzeit geladener Bauern mit den Empfindungen der Haupt-Personen Yvonne, Jean, Blanche und Loïse musicalisch wirksam und mit interessanter Rhythmik durchgeführt ist.

Der zweite Act hat ein paar Arien der Yvonne, die ganz gelungen sind; Anderes, z. B. der Schluss der Romanze Robert's, das prickelnde Duett zwischen Loïse und Robert, das wenig in die Situation passt und nicht frei von musicalischen Spielereien ist, steht nicht auf derselben Höhe. Das Finale ist aber wieder ein grosses Effectstück; der *Chant du départ* mischt seine Freiheits-Melodie mit dem *Vive Henri IV.*, dem royalistischen Nationallliede, und einem Gebete der bretonischen Frauen um Sieg für die Waffen Charette's. Auch die Zwischenact-Musik combinirt das bourbonische Lied mit Méhul's republicanischer Hymne auf geschickte und wirkungsvolle Weise.

Der dritte Act beginnt mit einfacher ländlicher Musik, welche eine Arie Loïsens im leichten Stil abschliesst. Der pathetische Charakter beginnt wieder mit der grossen Arie der Yvonne: „*Mon fils! je l'ai perdu!*" Die Wirkung des Uebrigen bis zum Schlusse beruht mehr auf der dramatischen Spannung als auf musicalischer Steigerung.

Es ist indess keine Frage, dass die ganz vorzügliche Ausführung der Hauptrolle in Gesang und Spiel durch Fräul. Wertheimber dem Erfolg gar sehr zu Hülfe gekommen ist. Sie hatte sich nach ihren ersten Leistungen (als Fides und in der *Nonne sanglante* bei der grossen Oper) zurückgezogen und über ein Jahr lang ernsten Studien sich gewidmet. Schon damals bewunderte man ihre schöne Stimme; jetzt ist diese grosse Stimme auch eine ausdrucksvolle, die Seele ergreifende, und die Sängerin eine Künstlerin geworden, welche, wie auch Berlioz mit Recht sagt, „nichts von den abscheulichen Manieren des gewöhnlichen pariser Gesanges an sich hat" und zugleich eine vortreffliche Schauspielerin ist.

(Schluss folgt.)

Woldemar Bargiel *).

Woldemar Bargiel, geboren zu Berlin am 3. October 1828, ist der Sohn des verstorbenen Musik-Direc-

*) Aus der Nr. 1 der neuen Deutschen Musik-Zeitung, welche unter der Redaction von Selmar Bagge vom 1. Januar 1860 an in Wien bei Wessely und Büsing (vormals H. F. Müller's Witwe) erscheinen wird. In dem Vorwort an die Leser heisst es: „Ueber den Zeitpunkt, in welchem diese Blätter ins Leben treten, mögen mir einige Worte vergönnt sein. Derselbe ist für Wien ein wesentlich anderer, als der war, wo die „Monatschrift" auftauchte. Damals (1855) herrschte noch die vollständigste Stagnation im öffentlichen Musikleben Wiens. Weder hörte man ältere Musik noch neuere in einem für eine Grossstadt entsprechenden Verhältnisse. Jetzt stehen die Dinge anders: das alte Eis ist gebrochen, und eine Ueberflutung mit Musik aller Art ist eingetreten. Gefiel in früheren Jahren das Neue meist nicht, weil es neu war, so gefällt jetzt oder findet Anhänger fast alles Neue, weil es neu ist. Unter solchen veränderten Umständen, bei solcher Ausbreitung des Musiktreibens und der Vielheit der Parteien, erscheint wohl auch die Gründung eines neuen Blattes gerechtfertigt, eines Blattes, welches sich zur Aufgabe stellt, gute ältere und neuere Meister zu vertreten und sie zu schützen einerseits gegen engherzige, einseitige Beschränkung, andererseits gegen das überstürzende Verfahren derjenigen, welche heute über Bord werfen, was sie gestern gepriesen." Ueber die Tendenz wird u. A. gesagt: „Der deutsche Geist ist der Träger höherer Natur-Nothwendigkeit und einer geannden Logik im ganzen geistigen Leben der Menschheit. Wenn es hiermit seine Richtigkeit hat, so wird der deutschen Nation auch in der Musik eine sehr bestimmte Mission zufallen. Kaum irgendwo hat sich die Gegenwart so sehr wie in der Musik in die Schlingen eines Systems verstricken lassen, welches von dem an sich in gewissem Maasse wahren, aber in seiner Anwendung an der unrechten Stelle sehr gefährlichen Grundsatze ausgeht, es habe nur dasjenige eine Berechtigung und innere Wahrheit, was aus dem „„Zeitbewusstsein"" geboren sei, und das, was in diesem thatsächlich gegeben sei, sei eben darum auch naturnothwendig und göttlich. So hat sich ein grosser Theil der Zeitgenossen, verleitet durch den Reiz des Neuen und verblendet von der lockenden Verheissung, man stehe in der Kunst jetzt eigentlich erst nahe daran, den Stein der Weisen zu finden, auch in der Musik dem seltsamen Streben zugeneigt, den Faden des organischen Zusammenhangs mit der Vergangenheit abzureissen, das Gesetz der geschichtlichen Entwicklung für verlebte Ordnung einer überwundenen Periode geistiger Unmündigkeit zu erklären und Heil und Leben ausschliesslich in der Begründung einer neuen Ordnung zu suchen, welche ihre Gesetze lediglich in sich selber tragen soll. Das, was man vorzugsweise Zukunftsmusik nennt, hat eben hierin seine eigen-

Digitized by Google

tors Bargiel, welcher die von Logier in Berlin errichtete Musikschule nach dessen Rückkehr nach England übernommen hatte und in dieser nach der Methode ihres Gründers Musik-Unterricht ertheilte.

Von Jugend auf zur Musik angehalten, entwickelte sich in W. Bargiel bald Liebe und Talent für dieselbe, so dass er, als er in seinem zehnten Jahre den Vater verlor, sich durch Selbststudium in der Theorie und im Clavierspiel weiter bilden konnte. Seine schöne Altstimme kam ihm hierbei sehr zu Hülfe, da er wegen derselben als Solist in den königlichen Dom-Chor, welcher zu jener Zeit unter Grell's und Mendelssohn's Leitung stand, aufgenommen wurde. Alle Zeit, die ihm der Besuch der Schule und des Gymnasiums übrig liess, widmete er der Musik, die er denn auch später zu seinem Berufe wählte. Bis 1846 blieb er in Berlin, nahm Violin-Unterricht, spielte Orgel und studirte bei Professor Dehn Contrapunkt. Im Frühjahr 1846 wurde er in das Conservatorium zu Leipzig aufgenommen, wo er durch ein von ihm componirtes Streich-Octett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, zuerst die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich zog. Von diesen zu weiteren Productionen angespornt, wandte er seine Thätigkeit immer mehr der Composition zu, und noch während seiner Studienzeit in Leipzig erschienen bei Whistling und Senff seine Op. 1 und 2 (3 Charakterstücke und 1 Nachtstück); 1849 ging er nach Berlin zurück, componirte und gab Unterricht, bis er vor einigen Monaten ein Engagement als Lehrer am Conservatorium zu Köln annahm.

Zwischen jenen musicalischen Autoren, die ihr Heil vornehmlich in der Conservirung traditioneller Formen, und jenen, die es in vermeintlicher aussermusicalischer Bedeutsamkeit des Inhalts suchen, gehen jene hindurch, welche Inhalt, d. h. musicalischen Inhalt, mit individuel ausgeprägter Form zu verbinden bestrebt sind. Sie dürfen wohl die eigentlich Begabten zu nennen sein, und unter ihnen gebührt Woldemar Bargiel nicht die geringste Stelle.

Wenn es jüngst in der Kritik einiger neueren Arbeiten Bargiel's, welche die leipziger Neue Zeitschrift für Musik brachte, hiess, es sei erfreulich, wahrzunehmen, wie dieser Componist sich ohne jegliche Claque-Manöver allmählich geltend machte, so stimmen wir mit dieser nur die volle Wahrheit aussprechenden Ansicht durchaus überein, bewundern aber zugleich die künstliche Naivetät des Organs, welches sie ins Feld führt und sich dadurch die Miene geben will, als ob der Ausdruck „Claque" nicht das Mindeste enthielte, wodurch ihr Gewissen betroffen werden könnte.

Bargiel gehört ganz und gar der Schumann'schen Richtung an, aber im reinsten Sinne; er folgt ihr aus innerer Nothwendigkeit, weil ähnliche Elemente in ihm thätig sind, weil auch in ihm der allgemeine Pulsschlag der Zeit lebhaft wogt. Ein düsteres Pathos ist der vorherrschende Grundton, wie der Schumann'schen, so auch der Bargiel'schen Muse. Man wird ihr hoffentlich daraus kein Verbrechen machen wollen. In der gesammten modernen Kunst herrscht das Pathos vor, und muss es [?] vermöge des causalen Zusammenhanges der Kunst mit dem Leben. Nur sei es kein roh individuelles, nur fehle es nicht ganz am Gegensatz, der uns erkennen lässt, dass es kein ausschliesslicher Mangel in der Natur des Künstlers ist, wenn die Welt eben so auf ihn wirkt, wie sie aus seinem Bilde zu uns spricht. Nur endlich und vor Allem hatte sich dieses Pathos nicht berechtigt, die ewigen Kunstgesetze zu zertrümmern, sondern bleibe sich bewusst, nur die Abweichung vom Grundtone zu sein, in den es immer wieder zurückkehren muss, wenn nicht die Aufhebung aller Weltordnung proclamirt werden soll.

Wien. v. Br.

thümliche Bedeutung. Die Frage wird hier sein, ob diese neuen musicalischen Strebungen aus neuem geistigem Leben oder aus geistigem — Bankerott und geistiger Zersetzung geboren sind; ob auf dem eingeschlagenen Wege eine neue grosse Kunst-Epoche heraufgeführt oder ein Triumph der Unnatur und Lüge über die Wahrheit der Kunst vorbereitet werden wird. Diese Fragen können der musicalischen „„Mission"" des deutschen Volkes nun nicht in dem Sinne zum Austrag zugewiesen werden, als ob dasselbe „„nach dem allgemeinen Stimmrecht"" darüber zu entscheiden hätte. Man kann es heutzutage nicht genugsam einschärfen, dass in Dingen der höheren Wahrheit die Stimmen nicht gezählt, sondern gewogen werden. Auf welcher Seite hier nun die Wahrheit zu finden, — auch die Deutsche Musik-Zeitung wird nicht als ein Orakel auftreten, um diese brennende Frage der musicalischen Gegenwart zur Entscheidung zu bringen. Sie wird sich nicht als Organ der wechselnden, unzuverlässigen Volksmeinung, aber desto zuversichtlicher als eine Arbeitsstätte des ringenden Volksgeistes geberden, indem sie ruhig und leidenschaftslos den eigenthümlichen Entwicklungsgang der modernen Musik darauf ansieht, ob und in wie weit ihm eine künstlerische Berechtigung zukommt" u. s. w.

Aus Wien.

Die Soireen des Herrn C. Debrois van Bruyck, deren erste am 30. November im Saale der Sing-Akademie Statt fand, dürften eine ganz eigenthümlich interessante Stelle unter den musicalischen Genüssen dieser Saison einnehmen. Ein anerkannter musicalischer Schriftsteller, ein strebsamer, aus einem wirklich vorhandenen inneren Fonds schöpfender Componist tritt in die Reihe der ausübenden, sich öffentlich producirenden Künstler auf dem Pianoforte. Will er mit den Virtuosen des Tages um den Preis ringen? Will er seine kritischen Abhandlungen über Clavierspiel und Composition durch eigene Vorträge illustriren? Die Absicht des Herrn Debrois ist, wenn wir ihn recht verstehen, eine andere, anspruchslosere. Es gilt ihm, eine Reihe von dem persönlichen Ehrgeiz der modernen Künstler mit Unrecht in den Hintergrund gedrängter musicalischer Werke, deren

Digitized by Google

Werth nicht nur in der technischen Schwierigkeit ihrer Ausführung liegt, würdig zu Gehör zu bringen und bei dieser Gelegenheit das grössere Publicum auch mit einigen eigenen Compositionen bekannt zu machen. Was der erstere Zweck erheischt, kann Herr Debrois sich wohl rühmen, zu besitzen: ein sicheres, tadelloses Spiel, einen kräftigen, den Concertsaal ausfüllenden Ton und vor Allem eine gediegene, durchaus selbstständige Auffassung, die sich dem empfänglichen Hörer in unmittelbarer Wirkung wohlthätig mittheilt. Im geraden Gegensatze zu dem Virtuosenthum, dessen sichtlich um sich greifender Verfall eines der wenigen erfreulichen Zeichen der Zeit ist, gibt sich unser Künstler dem Geiste des Meisters, den er vorzutragen hat, mit selbstverläugnender Treue hin; Geschmack und Pietät bewahren ihn gleich sehr vor jeder subjectiven Beigabe, welche nur irgend den ursprünglichen Charakter des Werkes verfälschen könnte. So spielte Herr Debrois in seiner ersten Soiree die (allerdings sehr bekannte) Sonate von Beethoven in *C* (Op. 2, Nr. 3) seinem gewählten musicalischen Publicum recht willkommen, eine ganze Suite von Bach, Nr. 6 der französischen Suiten, und endlich ungarische Rhapsodieen von Liszt. Die Wahl der letzteren freilich war unserer Meinung nach nicht im Geiste der diesen Soireen gestellten Aufgabe; sie war vielleicht die einzige Concession, welche der Concertgeber dem Ehrgeize seiner Finger machen wollte. In der That spielte er die schwierigen Nationallieder (wir wissen nicht, ob sie den Magyaren oder den Zigeunern angehören) mit ausserordentlicher Fertigkeit und Kraft, wenngleich nicht mit jener todesverachtenden Waghalsigkeit, wie wir sie bei den Virtuosen von Fach zu finden gewohnt sind. Drei von Herrn Debrois componirte, von Herrn Olschbauer angemessen vorgetragene Lieder sind von sehr verschiedenem Werthe; „Der junge Schiffer" (Hebbel) ist schön erfunden und voll Stimmung, in den „Nachtgedanken" (Göthe) die tiefsinnige Reflexion des Dichters glücklich dargestellt; dagegen leidet die Ballade „Der St.-Georgs-Ritter" (Uhland) an Längen, für welche man durch Melodie nur wenig entschädigt wird. Der Erfolg des Concertes bei dem meist aus Künstlern und Kunstverständigen gebildeten Publicum war ein sehr ehrenvoller.

Die italiänischen Opern-Aufführungen unter Leitung des Herrn Matteo Salvi werden im Laufe des Frühjahrs im Theater an der Wien Statt finden. Es sollen ausser den gewöhnlichen Repertoire-Opern von Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi noch einige theils für hier ganz neue, theils seit längerer Zeit nicht gehörte Opern aus dem nachstehenden Verzeichniss zur Aufführung gelangen. Donizetti: *Pollinto, Fausta, Parisina, L'ajo nell' imbarazzo.* — Fioravanti: *Le cantatrici villane.* — Mozart: *Così fan tutte.* — Paccini: *Saffo.* — Ricci: *Il birago di Preston, Crispin e la comare.* — Rossini: *Semiramide, L'assedio di Corinto, Il conte Ory, Il turco in Italia.* — Salvi: *Catarina Howard.* — Unter den engagirten Prima-Donnen befinden sich die Damen Lafon, La Grua, Borghi-Mamo und Alboni, welche sich im Laufe der Saison ablösen dürften. Dass sich unter den engagirten Tenoristen und Baritonisten kein in Wien bereits bekannter Sänger befindet, darf jedenfalls als ein gutes Zeichen angesehen werden; wenigstens ist uns die Hoffnung auf ein gutes Ensemble dadurch nicht benommen. Ungern vermissen wir jedoch Everardi, Zucchini und Angelini. — Chor und Orchester werden natürlich vervollständigt; Salvi und Suppé fungiren als Capellmeister, die sämmtliche Garderobe wird neu hergestellt. Das Abonnement wird auf mindestens 40 Vorstellungen eröffnet werden für den Zeitraum von zehn Wochen, ungefähr vom 20. März bis 5. Juni (in welche Zeit auch die Charwoche fällt), mit fünf Vorstellungen wöchentlich. Die Preise der Plätze sind noch nicht alle festgesetzt, jedoch dürfte die Unternehmung von dem richtigen Princip ausgehen, die Preise der ersten Plätze sehr hoch zu stellen, um dem grösseren Publicum den Besuch der italiänischen Oper möglichst billig gewähren zu können.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 13. December brachte die dritte Soiree für Kammermusik im Hotel Disch das Violin-Quartett von Mendelssohn, Op. 13 in *A-moll*, die Sonate für Pianoforte und Violine in *D-moll*, Op. 121, von Robert Schumann und (ab!) das Quartett in *G-dur* von Beethoven. „Mein Gott! aus Op. 18 von Beethoven? das gehört ja in die Periode des Ueberwundenen! Also bedeutet das Ah! in Parenthese wohl einen ironischen Ausruf?" — Ich glaube nicht; mir schien es, als wäre es das Echo des freudigen Aufathmens der Zuhörerschaft gewesen. Dem sei nun, wie ihm wolle, die Ausführung war überall gut; beim Vortrag der Sonate eminente Bravour und Kraft auf dem Piano (Breunung) und der Violine (O. von Königslöw). Die Frage, für wen (nicht, vor wem) werden im Hotel Disch Sachen wie Mendelssohn's *A-dur*-Quartett mit seinen sonderbaren, nichts weniger als schön klingenden Imitations-Studien, bei denen die Noten mit dem guten Geschmack fast unaufhörlich durchgehen, und Schumann's kolossale Sonate gespielt, dürfen wir nicht wieder aufwerfen, weil — sie doch nicht aufrichtig beantwortet wird. Aber die alte Hamlet-Frage: „Sein oder Nichtsein?" könnte am Ende bei fortgeführten Programmen fürs Ausland (Leipzig, Weimar u. s. w) hier wieder auftauchen.

Der kölner Männergesang-Verein hat ein Abonnement auf drei Concerte im Casinosaale eröffnet, von denen das erste am 8. d. Mts. Statt fand und zahlreich besucht war. Es wurden fast lauter neue Gesänge vorgetragen, unter anderen drei von Niels W. Gade („Thurmwächterlied", „Die Rose" und „Warnung vor dem Rhein" aus der Sammlung, die dem hiesigen Vereine vom Componisten gewidmet ist), von Jul. Rietz das „Morgenlied"; ausserdem von Marschner, Mendelssohn und Reinecke („Scolie"). — Ueber die ausgezeichneten Violoncell-Vorträge des Herrn Piatti haben wir schon in voriger Nummer berichtet.

Bei dem Eröffnungsfeste der Rhein-Eisenbahn Köln-Mainz am 15. d. Mts. trug der kölner Männergesang-Verein in der Königshalle des neuen Central-Bahnhofes bei Ankunft Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Wilhelm mit dem Festzuge von Mainz einen „Sängergruss" vor, eine Zusammenstellung von verschiedenen Lieder-Compositionen mit neu untergelegten, auf die Festlichkeit bezogenen Textesworten.

Nach dem Festmahle im Gürzenich fand Abends 9½ Uhr ein Concert im schön geschmückten Casinosaale Statt. Das Programm brachte Mendelssohn's Ouvertüre „Meerestille und glückliche Fahrt", einen Fest-Chor von F. Hiller, Text von G. Pfarrius, die Romanze aus dem „Templer" von Marschner, zwei Lieder („Ständchen" von F. Schubert und „Frühlingslied" von R. Schumann) und das Hallelujah von Händel. Die Sologesänge wurden von Herrn Niemann aus Hannover mit der frischen und klangmächtigen Stimme, die niemals ihres Eindrucks verfehlt, vorgetragen. Sehr zu bedauern war es, dass Frau Niemann-Seebach nach ihrer Ankunft hier von so bedeutendem Unwohlsein befallen wurde, dass es ihr unmöglich war, zu erscheinen. So musste der Prolog von W. Müller von Königswinter und die Declamation mit freier Pianoforte-Begleitung durch Capellmeister F. Hiller ausfallen.

Digitized by Google

Am 24. November beging in Berlin der königliche Sänger Herr Zschiesche sein fünfzigjähriges Jubiläum. Derselbe wurde von dem General-Intendanten Kammerherrn v. Hülsen und den Mitgliedern der k. Bühne beglückwünscht und ihm von einer Deputation derselben ein werthvoller silberner Pocal zum Geschenk überreicht. Auf dem Deckel desselben ist der Jubilar als Falstaff dargestellt, und an den Seiten zeigt er sich in den Rollen des Osmin, Roceo und Sarastro; ausserdem zieren Ansichten von dem früheren Königsstädtischen Theater und dem k. Opernhause den Pocal.

Wien. Das auf dem Friedhofe zu St. Marx enthüllte Denkmal, welches die Stadt Wien Mozart setzen liess, ist ein Kunstwerk, durch das sich Hans Gasser's Meissel neuen Ruhm erworben. Auf umgitterten Sandsteinplatten erhebt sich der granitne Sockel, auf welchem in gebeugter Stellung die in Bronze ausgeführte Muse der Tonkunst ruht. Die Figur blickt gebeugten Hauptes zur Erde nieder, hält in der Rechten die offene Partitur des *Requiem* und stützt sich mit der Linken, die einen Lorberkranz hält, auf die aufgeschichteten Werke des grossen Tondichters. Wir lesen als Aufschrift der Foliobände: Figaro, Zauberflöte, Symphonieen u. s. w. Die Ausführung des Postaments zeigt Schönheit und Reinheit. Dasselbe ruht auf einem Piedestal, über dessen Ecken sich vier Candelaber erheben, deren Mündungen sich aber zu Schalen ausdehnen, in welchen am Enthüllungstage Flammen leuchteten. Die Feier wurde mit einem Mozart'schen Chor („Abendlied") vom Männergesang-Verein gesungen, eröffnet; hierauf hielt der Herr Bürgermeister eine kurze Anrede, während die Statue enthüllt wurde. Den Schluss bildete ein Chor, dessen Wahl keine glückliche war und statt dessen das Gebet „O Isis" gewiss eine weit mächtigere Wirkung erzielt hätte. Es hatten sich zu dieser Feier, welche durch den herrlichsten Sonnenschein begünstigt wurde, mehrere Tausend Menschen eingefunden, darunter Vertreter aller hiesigen Vereine und viele Künstler. Auch den kunstliebenden Grafen Moriz Dietrichstein bemerkte man unter den Anwesenden; den würdigen Greis, einen der Wenigen, die Mozart persönlich gekannt haben, hatten seine achtzig Jahre nicht abgehalten, an diesem Acte der Pietät und der Sühne, welchen die Stadt Wien beging, Theil zu nehmen.

Richard Wagner, der sich seit einiger Zeit in Paris aufhält und den ganzen Winter dort zuzubringen gedenkt, wurde von einem Theile der Presse (*Revue des deux Mondes, Siècle* und besonders *Figaro*) so heftig und in so leichtfertiger Weise angegriffen, dass er sich genöthigt sah, in der *Europe artiste*, einem Blatte, das ihn bereits mehrmals in Schutz genommen, folgende Entgegnung zu veröffentlichen: „Seit eilf Jahren bin ich aus Sachsen verwiesen und folglich aus ganz Deutschland verbannt. Ich habe seitdem in der Fremde zwei Opern componirt, deren eine, Lohengrin, in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wird, die ich aber wegen Mangels eines Orchesters nie gehört habe. Ich bin nach Frankreich gekommen, um wo möglich meine Musik wenigstens vor einigen Freunden aufführen zu lassen. Ich vermeide den Lärm und die Reclame. Ich bin fremd, verbannt und habe von Frankreich Gastfreundschaft und freundliche Aufnahme erwartet. Man nennt mich den „„Marat der Musik"". meine Compositionen haben keine solche Umsturz-Tendenz, wie man zu sagen beliebt; selbst der König, der mich verbannt hat, lässt in seiner Residenz meine Opern aufführen und schenkt ihnen Beifall. Die französische Presse möge noch etwas warten, vielleicht wird sie mich dann anders beurtheilen, als bloss nach der Aussage einiger deutschen Zeitungen; ich verlange dann nichts Anderes als Unparteilichkeit."

Ankündigungen.

Das bestgelungene Portrait
des vor Kurzem verstorbenen königl. sächsischen Hof-Capellmeisters

C. G. Reissiger,

lithographirt von C. Meyer, gedruckt von F. Hanfstängl, chin. 20 Ngr., weiss 15 Ngr.,
erschien so eben bei
Bernhard Friedel *(früher W. Paul),*
Kunst- und Musicalienhandlung in Dresden, Schlossstrasse Nr. 17.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel sind erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart's *15 Sinfonieen für das Pianoforte solo, arrangirt von F. W. Markull. 2⅓ Thlr.*
Dieselben für Pianoforte à 4 ms. 3⅓ Thlr.
M. Clementi's *Gradus ad Parnassum, revidirt von Dr. Fr. Chrysander. Complet 21½ Thlr.*
Franz Schubert's *sämmtliche Lieder, Gesänge und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung in 3 Bänden oder 75 Heften. 1. Heft: Der Erlkönig. 2 Sgr.*
Ausführliche Prospecte gratis.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau sind so eben erschienen:

Fest-Ouverture (in C) für Orchester
von
Hugo Ulrich.
Op. 15.
Partitur 1 Thlr. 10 Sgr. Stimmen 3 Thlr. 5 Sgr. Arrangement für Piano zu vier Händen 25 Sgr.

Psalm 137
für
Chor, Solo und Orchester
componirt von
Georg Vierling.
Op. 22.
Partitur 2 Thlr. 15 Sgr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 5 Sgr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 10 Sgr. Singstimmen 20 Sgr.

Früher erschienen:

Classische Concertstücke
für
Solo oder Chor und Orchester.

Nr. 1. W. A. Mozart, Concert-Arie („Non temer amato bene, — „Mich zu trennen von dir") für Sopran mit Orchester und obligatem Pianoforte. 1a Stimmen 1 Thlr. 22½ Sgr., Clavier-Auszug 25 Sgr.
Nr. 2. G. Spontini, Morgenhymne, Chor der Priesterinnen aus der Oper „Die Vestalin". Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszuge 25 Sgr., Orchester und Singstimmen 1 Thlr. 15 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 78 u. 78.

Digitized by Google

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 52. **KÖLN, 24. December 1859.** **VII. Jahrgang.**

Inhalt. Pariser Briefe (*Théâtre lyrique*: Massé, Gounod, Mozart, Weber, Deffès, Gluck). Schluss. Von B. P. — Aus Frankfurt am Main (Das erste Abonnements-Concert des Cäcilien-Vereins) Von — — nn — Aus Bonn (Zweites Abonnements-Concert). — Aus Aachen (Aufführung des Paulus — Spohr-Feier — Soireen für Kammermusik Von N. — Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Spohr-Feier — Coburg, Aufführung von Die Wallfahrt nach Ploërmel).

Die

Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem **achten Jahrgange, 1860,** die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln.

Ausserdem werden von jetzt an, ohne die ausführlichen Beurtheilungen grösserer Compositionen zu beschränken, noch besondere monatliche Uebersichten über die neuesten Erscheinungen des deutschen Musik-Verlags gegeben werden.

Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1860 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester,

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen, 2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Pariser Briefe.

[*Théâtre lyrique*: Massé, Gounod, Mozart, Weber, Deffès, Gluck.]

(Schluss. S. Nr. 51.)

Ich komme jetzt zum *Théâtre lyrique.* Der Direction gebührt das Lob, dass sie ihre Aufgabe mit Einsicht und Thätigkeit löst. Es war ein guter Gedanke, mit der Begünstigung der Arbeiten lebender Componisten die Wiederbelebung der Schöpfungen älterer Meister des In- und Auslandes, die man grösstentheils noch gar nicht in Paris kannte oder vergessen hatte, zu verbinden. Die Ausführung hat sich nicht bloss für die Förderung der Kunst und des Geschmackes des Publicums, sondern auch für die Casse der Unternehmung bewährt.

Zu den Opern Figaro's Hochzeit, Freischütz, Preciosa und Oberon, welche Herr Carvalho, freilich mitunter etwas wunderlich zurecht gemacht, aber doch mit der Original-Musik derselben schon früher auf seine Bühne gebracht hat, sind in diesem Jahre Mozart's „Entführung aus dem Serail" und C. M. v. Weber's „Abu Hassan" (im Mai) hinzugekommen.

Mozart's „Entführung" war hier so gut wie ganz neu, denn von der einmaligen Aufführung durch eine deutsche Oper im Jahre 1829 wussten nur die Theater-Chronisten noch etwas, sonst Niemand. Der Beifall war gleich bei der ersten Vorstellung ganz ausserordentlich. Die Oper ist in zwei Acte zusammengezogen, der Pascha Selim glänzt bloss durch Abwesenheit; Pedrillo, dem Osmin vor dem Gespiesstwerden bewilligt, den Pascha noch einmal zu sprechen, bringt die schriftliche Begnadigung. Die Romanze Belmonte's, dessen Duett mit Osmin, das Trink-Duett (das *da capo* gerufen wurde), Osmin's Triumph-Arie über das Kehlzuschnüren der Erwischten:

Leur compte est facile à régler,
Le pacha les fera tous étrangler,

machten am meisten Wirkung. Sie würde weit schlagender gewesen sein, wenn die Ausführenden dem Vortrage der Mozart'schen Musik gewachsen gewesen wären. Ausser den beiden Tenören (Herr Michot, der vortrefflich ist, und Herr Fromant) konnten weder Constanze, noch Blondchen, noch Osmin genügen. Bataille (Osmin), gewiss ein braver Sänger, hat überhaupt keine klangvolle Tiefe,

Digitized by Google

geschweige denn das Zeug, welches „*ce terrible rôle d'Osmin*“ verlangt. Madame Meillet (Constanze) und Madame Ugalde (Blondchen — *Blondine*) hüten sich wohl, ihre Partieen zu singen, wie Mozart sie geschrieben hat, besonders die erstere, die noch dazu ihre sonst hübsche und volle Stimme zum Schreien missbraucht, das besonders in dem Duett mit Belmonte unausstehlich ist. Durch den Wegfall der grossen Arie: „Martern aller Arten“, wurde uns eine Art von allen Martern erspart.

Weber's Erstlings-Operette „Abu Hassan“ zog durch den Namen des Componisten an. Mit einigen Einlagen ausgespickt, gefiel sie, hat jedoch keinen bedeutenden Eindruck gemacht.

Eine französische Original-Oper war „*La Fée Carabosse*“ mit Musik von Victor Massé, dem Componisten der artigen *Noces de Jeannette* und der *Reine Topaze*. Diese Zauber-Oper enthält allen Unsinn der früheren Stücke dieser Gattung, ohne den kindlichen Reiz eines Märchens. Die Leute werden darin plötzlich steinalt und hässlich und eben so plötzlich jung und schön; dann buckelig und wieder gerade, und umgekehrt. Dazu eine dicke Partitur — drei Acte und ein Prolog! — voll Lärmens und doch leer, aus welcher nur einige wenige Nummern mit jenen leichten und anmuthigen Melodieen auftauchen, die dem Talente Massé's früher verdienten Ruf verschafft haben.

Gleichfalls schon im Frühjahre, wie diese buckelige Fee, stieg die Oper Faust, deren Buch die Herren Carré und Barbier nach Göthe's unsterblicher Dichtung vergänglich zurecht gemacht hatten, mit Musik von Gounod auf die Scene des lyrischen Theaters, in fünf Acten — von Faust's Lebens-Ueberdruss bis zu Gretchen's Apotheose aus dem Kerker in den Himmel, einem optisch-decorativen Gemälde, wodurch die „Stimme von oben“ des deutschen Dichters: „Sie ist gerettet!“ den französischen Zuschauern deutlich gemacht wird. Der Referent eines hiesigen angesehenen Blattes, übrigens ein sehr unterrichteter und auch mit der deutschen Literatur nicht ganz unbekannter Musiker, sagt sehr naiv: „Ausser einigen unbedeutenden Aenderungen sind die Herren Carré und Barbier Göthe'n Schritt für Schritt gefolgt und haben sich damit begnügt, die philosophischen Tiraden zu beseitigen“!! — Nun, eine dieser „unbedeutenden“ Aenderungen ist z. B. die, dass Faust mit der verhängnissvollen Schale in der Hand durch ein fröhliches Hoboestückchen zum Leben zurückgeführt wird, anstatt durch den Chor am Ostermorgen: „Christ ist erstanden!“ — Ferner ist Gretchen am Spinnrad als Vision, die Mephisto dem Faust zeigt, in den ersten Act versetzt; sie singt sogar ein deutlich vernehmbares Lied in dieser Erscheinung (gerade wie der Tenor Helios in Herculanum), zu dessen Melodie die Violinen das Rad drehen, Harfe und Hörner eine mystische Färbung geben, und mir so etwas wie Franz Schubert dabei in den Sinn kam.

Auerbach's Keller ist in einen freien Platz, einen Lustort, verwandelt, wie denn überhaupt die Scene der Spazirgänger vor den Thoren mit der Scene in dem leipziger Keller zusammengeworfen wird. Soldaten spielen die Hauptrolle dabei; als der Wein Feuer sprüht, ziehen sie den Degen, dringen auf Mephisto ein. Der schützt sich durch Blendwerk. Da merken die tapferen Krieger, mit wem sie es zu thun haben, kehren ihre Schwerter um und halten ihm die Griffe in Kreuzesform entgegen; zugleich singen sie ihn mit einem Choral an! Das halte der Teufel aus! Mephisto erbebt und steht da wie ein begossener Pudel. Da er so lange bleiben muss, bis die Kerle den Choral ausgesungen haben, so begreift man nicht, warum diese nicht ihren Sieg benutzen, ihn packen und unter sicheren Verschluss nehmen. Sobald sie fertig sind, läuft er davon. Das Volk singt und tanzt, ein deutscher Walzer darf nicht fehlen.

Der dritte Act hält sich genauer an Göthe. Gretchen's Zimmer, das Schmuckkästchen, der Spazirgang im Garten, das Wechselgespräch der Liebe, das ist alles da. Aber ganz ohne Lächerlichkeit darf es nicht abgehen; desswegen hatten die Librettisten den Einfall, einen ganz jungen Menschen, den eine Sängerin darstellt, einzuführen, der für Gretchen schwärmt! Und wie haben sie ihn genannt? Siebel! sage: Siebel —

„Ich will von keinem Grusse wissen,
Als ihr die Fenster eingeschmissen!“

Im vierten Act wieder ein Soldatenchor, Valentin wird erstochen und kanzelt nachher seine Schwester in sehr langweiliger Melodie ab, die Kirche im Hintergrunde öffnet sich von selbst durch ein Kunststück des Maschinisten, Gretchen betet, der böse Geist, hier Mephisto in eigener Person, brüllt ihr seine Vorwürfe mit furchtbaren Gesticulationen vor. Dabei Choral und das *Dies irae* — und dennoch keine Wirkung — nicht einmal für die Pariser!

Zuletzt, im fünften Acte, Hexensabbat auf dem Blocksberg. Faust singt ein Trinklied. Zum Schluss Scene im Kerker, wie oben schon erwähnt. — Das ist Faust in Paris.

Gounod ist, wie wir schon oft berichtet haben, ein Componist, der im Grunde genommen eine ernste Richtung verfolgt, wenigstens für einen französischen Opernschreiber der Gegenwart. Er hat auch Talent, besonders für Instrumentalsachen; das Orchester ist auch im Faust durchweg gut behandelt, manchmal überraschend schön, obschon an anderen Steilen freilich wieder nichts als Lärm zu hören ist. Alles das aber schützt ihn nicht vor dem häu-

Digitized by Google

figen Verfallen in das schlimmste Genre, ins *genre ennuyeux*. Schon die Einleitung zu Faust's Auftreten, das, eben so wie bei Göthe, die erste Scene bildet, liefert trotz guter Instrumentirung einen Beweis davon; am Ende derselben sagt man sich, wie Faust:

„Da steh' ich nun, ich armer Thor,
Und bin so klug, als wie zuvor!"

Das Duett zwischen Faust und Mephisto am Schlusse des ersten Actes ist ohne melodischen Schwung, welchen der Lärm des Orchesters und die brüllenden Stimmen nicht ersetzen können. In der Volksscene sind ein paar hübsche Chöre, auch der Choral der Soldaten ist kräftig, wenn nur die Situation nicht gar zu lächerlich wäre! Der Walzer, prächtig instrumentirt und zugleich auf der Scene gesungen, macht Furore.

Musicalisch am gehaltvollsten ist der dritte Act. Nach Siebel's sehnsüchtiger Romanze (!) ist die Arie von Faust mit obligater Violine ein schönes Stück. Dass Gretchen ihre Freude über den Schmuck in sprudelnden Coloraturen ausdrückt, ist *conditio sine qua non* für die Sängerin (Miolan-Carvalho) und für das Volk. Das Quartett im Garten bei der Promenade ist hübsch, die zwei Duette zwischen Gretchen und Faust sind schön, weil edel und gefühlvoll gehalten. — Da ist Empfindung und wirklicher Gesang.

Leider hält sich der Componist in den beiden letzten Acten keineswegs auf dieser Höhe. Wiederum ein Soldatenchor, der zwar recht gut beginnt, sich aber in gehaltlosen Lärm verliert. Die Musik zu der Scene vor Gretchen's Hause, das Zitherlied Mephisto's, ein Terzett u. s. w., erhebt sich nicht über das ganz Gewöhnliche. Die Scene in der Kirche macht trotz aller aufgebotenen Mittel nichts, Mephisto's Gesang darin ist geschraubte und widerliche Rhetorik. Die Musik zur Walpurgisnacht auf dem Brocken trägt die Farbe der Wahrheit so enorm dick auf, dass allerdings Alles toll durch einander geht. So etwas ist keine Musik mehr, sondern Geheul und Gekrächze von Stimmen und Instrumenten. Das Finale, ein grosses Terzett zwischen Gretchen, Faust und Mephisto, hat einige Licht-Momente und enthält vielleicht mehr Schönes, als ich gehört habe; denn der Teufel mag nach fünfactigem Spectakel noch im Stande sein, aufmerksam zu bleiben, wenn er nicht muss!

Bei der Wiedereröffnung des lyrischen Theaters nach den Ferien (am 1. September) füllten Mozart's „Entführung" mit Weber's „Abu Hassan" hinterher wiederum mehrere Male das Haus. Auch Gounod's „Faust" ist wieder in Scene gegangen. Eine Goldgrube für diese Bühne bleibt immer noch Mozart's „Figaro". Diesen Winter ist darin eine Demoiselle Marie Sax als Gräfin (die frühere Rolle der Caroline Duprez) aufgetreten; sie berechtigt durch schöne, volle und umfangreiche Stimme, in welcher besonders das Brust- und Mittelregister klangvoll, die Höhe noch etwas scharf ist, und durch sorgfältige Schule zu sehr guten Hoffnungen. Mit der Saxhorn-Familie ist sie nicht verwandt; wie ich höre, ist es eine Deutsche, deren Theatername nicht ihr Familienname ist. Schade, dass Madame Ugalde die Susanne wie eine Soubrette in einer Schenke singt, und — was unverzeihlich ist — dass das Orchester die Oper hölzern und matt spielt. Ueberhaupt erinnert das Orchester dieser Bühne häufig daran, dass sie dritten Ranges ist, woran man sonst bei ihren Leistungen nicht denkt.

Eine Neuigkeit vom 30. September: *Les Violons du Roi*, Musik von Deffès, komische Oper in drei Acten, will ich der Vollständigkeit der Annalen wegen erwähnen; übrigens kann man von ihr nur sagen: *Transeat cum caeteris!* Lully als Küchenjunge von Florenz, Bewahrer des Geheimnisses eines *Sorbet au melon* und eines *Soufflé au Parmesan*, dabei enragirter Violinspieler, der die 30—40 Küchenjungen seines Principals zu lauter Violinisten macht, spielt dabei die Hauptrolle. Ludwig XIV., auch erst etwa sechszehn Jahre alt, speist in der Restauration, lässt sich Musik machen u. s. w. u. s. w.; diese ist aber mit Ausnahme sehr weniger Nummern etwas, das man, wenn es sich um Latein handelte, Küchen-Latein nennen könnte. Als Curiosum ist zu notiren: die Ouverture fängt mit *God save the King* an! — Wie, was? Ja wohl; denn nach der französischen Tradition hat Lully diesen Gesang für die Anhänger Karl's des Zweiten componirt, und in der Oper *en question* wird er von den musicalischen Küchenjungen dem Könige Louis XIV. vorgegeigt!!

Doch kommen wir endlich zu dem Ereigniss, durch welches alles Vorhergegangene und von uns bis jetzt Besprochene in Schatten gestellt worden, zur Wiederaufführung des Orpheus von Gluck. Die kaiserliche Oper hat es sich nehmen lassen, die Werke des Heros wieder zu beleben, der einst ihre Bühne auf die höchste Stufe der Kunst brachte! Sie hat zu viel mit Malerei und Maschinerie zu thun, um sich um classische Musik bekümmern zu können! Zu einiger Entschuldigung dient ihr höchstens, dass die Napoleoniden wie ihr Stammherr eben nicht sehr musicalisch sind und auch die Kaiserin keine Marie Antoinette. So konnte ihr denn das kleinere und noch ganz junge Theater den Rang ablaufen. Mit welchem Erfolg, davon zeugt, spricht und schwatzt ganz Paris, dass es zum Erschrecken ist! Hector Berlioz hat sich um die Aufführung grosses Verdienst erworben; mit ihm ist die ganze Sache berathen worden, unter seiner Leitung sind die Chöre und das Orchester, ich möchte sagen: wieder angelernt worden, Gluck'sche Musik vorzutragen. Trotzdem

[*]

Digitized by Google

hat er doch der Stimmung, die ich eben durch „Erschrecken" über den Erfolg des Orpheus bezeichnete, einen lauten und ironisch scharfen Ausdruck gegeben, der die Sache vollkommen so schildert, wie sie wirklich ist.

„Der Orpheus", sagt er, „beginnt eine Popularität zu erhalten, die einem bange machen kann. Lassen wir jedoch die Hoffnung nicht sinken, dass Gluck nicht Mode werden wird. Dass das Haus jedesmal voll ist, gut; dass Herr Carvalho viel Geld dabei verdient, auch gut; dass sich die musicalischen Sitten der Pariser reinigen, ihre kleinlichen Anschauungen erweitern, vortrefflich; dass die Kunstfreunde im Publicum sich einer ausnahmsweise gebotenen Gelegenheit, schöne Musik zu hören, mit Freuden bemächtigen, noch besser! Aber dass die Poloniusse (Polonius ist der neue Name für die dilettantischen Klugsprecher) es für ihre Pflicht halten, in dem Orpheus nicht zu schlafen, dass sie sich nur heimlich in die Possen-Theater schleichen, um sich zu amusiren, dass sie Gluck's Musik „reizend" zu finden vorgeben, das ist schlimm, sehr schlimm! Warum sträuben sich diese Leute gegen ihre Natur, die ja doch bald genug wieder hervorbrechen wird? Warum bekennen sie nicht — mit so vielen Anderen! — aufrichtig: „Ach, das ist schauderhaft langweilig! das macht einen todt!" — Warum wagen sie Reden wie folgende nur leise zu flüstern: „Verzeihen Sie es mir, Madame, dass ich Sie veranlasst habe, bei einem so zusammengestoppelten Machwerke auszuhalten, einem so langweiligen Leichenzuge beizuwohnen. Morgen wollen wir uns in den *Champs Elysées* entschädigen. Heute hat man uns unser Geld aus der Tasche gestohlen; die Journalisten, die Dummköpfe, haben uns in diese abscheuliche Falle gelockt!" — Oder bei einer anderen Gruppe: „Das ist sehr gelehrte, tief gelehrte Musik! Wenn man aber erst den Contrapunkt studiren muss, um sie schön zu finden, so werden Sie gestehen, meine Theuerste, dass das nichts für uns ist." — Von einer anderen Seite her höre ich: „In dem ganzen Ding sind nicht zwei Tacte Melodie! Wenn wir jungen Componisten solche Musik schrieben, würfe man uns mit Kartoffeln!" — Dagegen erheben sich wieder Andere zu dem Geständniss: „Das ist schön, aber schrecklich lang!" — oder: „Das ist sehr lang, aber eben nicht schön!"

„Warum das alles nur leise, nur heimlich? Es ist schlimm, wenn diese neue Art von Heuchelei überhand nimmt, wenn die musicalischen Tartuffes aufkommen. Man wird am Ende irre. Bisher freute man sich, Sachen, die man liebt und bewundert, von anders organisirten Leuten verhöhnt zu sehen; jetzt aber, bei der Bewunderung, welche auch diese Leute zur Schau tragen, kommt man auf die Frage jenes Redners im Alterthume zurück und denkt: „Die Menge ist entzückt; mein Gott, sollten wir vielleicht etwas Dummes bewundern?" ——

Berlioz hat Recht; nur ist es schade, dass er den Parisern nicht schon längst, ehe an den Orpheus gedacht wurde, ihre Heuchelei und Coquetterie mit der „retrospectiven" Musik angemerkt und ihnen die Wahrheit darüber gesagt hat. Der „erschreckliche" Erfolg des Orpheus offenbart sich auch durch eine Menge von Verlags-Speculationen; Gluck prangt hinter allen Schaufenstern und in allen möglichen Costumen. An Zurechtmachern fehlt es nicht; selbst Krüger hat die Scene des Elysiums überclaviert, Prudent den Auftritt im Tartarus (!), Theodor Ritter einen ganz neuen Clavier-Auszug gemacht, Benfield die *C-dur*-Arie des Orpheus: *„J'ai perdu mon Euridice (Che farò senza Euridice)"* im Salon auf der Harfe geklimpert, Arban den Auftrag von der Direction der Concerte in der *Rue Cadet* erhalten, eine Polka über Themen aus dem Orpheus zu schreiben!!

Die Oper wird in den Hauptsachen nach der Bearbeitung gegeben, welche Gluck selbst für die Aufführung in der grossen Oper im Jahre 1774 gemacht hat, jedoch mit dem wesentlichen Unterschiede, dass der Orpheus, den er damals für den Tenoristen Legros umschrieb, weil man keinen Altisten hatte, jetzt nach der ursprünglichen italiänischen Partitur als Alt-Partie wieder hergestellt ist und von Frau Viardot-Garcia gesungen wird. Nur hat diese Sängerin eine grosse Bravour-Arie am Ende des ersten Actes eingelegt, die mir nicht von Gluck herzurühren scheint, was aber nicht hindert, dass sie rasend applaudirt wird; und — wenn wir nicht zu den Tartuffes gehören wollen, so müssen wir gestehen, dass dieses Bravourstück wahrlich nicht wenig zum Erfolg der Sängerin und des ganzen Orpheus beigetragen hat! Gluck's Stil ist jedenfalls nicht in dieser Arie, die sich neben der übrigen Musik wie ein ausgeputzter Weihnachtsbaum auf einer grünen Wiese ausnimmt*).

*) Die Arie rührt trotzdem doch wirklich von Gluck her, stand aber nicht in der italiänischen Original-Partitur (1762), wie die *Gazette et Revue musicale* in ihrer Nr. 47 fälschlich behauptet, sondern wurde erst zwölf Jahre später in Paris Behufs der Aufführung am 2. August 1774 für den oben erwähnten Tenoristen Legros von Gluck componirt. Sie reiht sich an das Recitativ des Orpheus: *„Che disse? ch'ascoltai?"* nach Amor's Verheissung, als ein *Allegro maestoso* in *B-dur*, $^4/_4$-Tact an, vom Streich-Quartett und den Hoboen begleitet: der Text mit dem Anfange: *L'espoir renait dans mon ame* — passt in die Situation; keineswegs aber thun dies die Coloraturen und der ganze Stil der Musik. Es ist dies das einzige Beispiel, dass Gluck, der selbst bei seinen früheren Opern den Forderungen der italiänischen Sänger nicht nachgab und einen pariser Tanzmeister, der sich nur geäussert hatte, zu seiner Ballettmusik könne man nicht tanzen, mit seinen starken Armen vom Boden aufhob und ihn eine lange Zeit schüttelte und ab und zu auf

Digitized by Google

Ueberhaupt aber feiert Mad. Viardot in dieser Rolle einen Triumph in Paris, den sie kaum noch erwarten konnte. Es ist wahr, dass ihre Bruststimme noch immer klangvoll ist, und wo die Partie des Orpheus, wie zumeist, in diese Stimm-Region fällt, da macht ihr Vortrag in Verbindung mit der trefflichen Tonbildung, der wunderbar schönen Aussprache und Declamation, bei der die Hässlichkeit der französischen Vocale schön wird, und mit dem edeln, plastischen Spiel einen grossen und wahrhaft erhebenden Eindruck. Darüber hinaus kann man denn schon die Schärfe und den Mangel an Frische in der Höhe mit in den Kauf nehmen. Es dürfte wenig Künstlerinnen geben, die am Ende ihrer Laufbahn nach der Bewunderung in zwei Welttheilen noch eine solche Fülle von Beifall, Blumen, Kränzen und werthvollsten Geschenken ärnten. Dennoch glaube ich, dass ein so fabelhafter Erfolg nur in Paris möglich ist; in Deutschland dürfte Mad. Viardot als Orpheus schwerlich Aehnliches erleben. Es hat übrigens der jetzige Enthusiasmus der Franzosen auch seine ehrenwerthe Seite, in so fern er zum grossen Theile auf Erinnerung an frühere Kunstgrösse und auf dankbarer Anerkennung des seltenen Genies beruht und zur Apotheose der Kunst des dramatischen Gesanges im Gegensatze der Anbetung der rohen Naturkräfte wird. B. P.

Aus Frankfurt am Main.

[Das erste Abonnements-Concert des Cäcilien-Vereins.]

Den 18. December 1859.

Seit dem in Nr. 19 vom 30. April enthaltenen Berichte über Händel's Israel in Aegypten, den der Cäcilien-Verein zur Säcularfeier von Händel's Todestage in der Paulskirche aufführte, hat der das Frühjahr und den Sommer erfüllende Kriegslärm mich von einer weiteren Berichterstattung abgehalten. Ich erwähne daher jetzt nur ergänzend, dass in der Charwoche, wie gewöhnlich, die Matthäus-Passion Bach's gesungen wurde, und zwar diesmal nicht als grosses Concert, sondern im Vereins-Locale ohne Orchester und ohne vorherige Proben. Bei einem Vereine, wie der Cäcilien-Verein ist, der nun bereits neunzehn Mal dieses Werk gebracht hat, der in Bach und Händel aufgewachsen ist, dürfte man dies schon wagen, und die Aufführung hat es auf das erfreulichste bewiesen, dass die Passion des Vereins vollkommenes Eigenthum geworden ist. Es wurde mit Weihe und Begeisterung gesungen und ganz in der Anordnung, wie nach dem Berichte in Nr. 18 vom 23. April in Köln, welche Anordnung unser Stifter Schelble getroffen hat im Einvernehmen mit Mendelssohn, dem eigentlichen Wiedererwecker des herrlichen Werkes. Als viertes Abonnements-Concert brachte der Verein am 19. Mai zum zweiten Male die gewaltige *D-moll*-Messe von Cherubini, leider nicht, wie er beabsichtigte, mit Orchester, da die finanziellen Verhältnisse es nicht gestatteten, jedoch in gediegenster Vocal-Ausführung. Es ist traurig, dass unsere grossen Gesang-Vereine, die vornehmsten Pfleger der höheren Musik, immer noch, wenigstens hier, in ihren Bestrebungen, das Beste in würdigster Weise zu geben, durch die äusseren Mittel gehemmt werden. Freilich liegt dies zum Theil in den beschränkten Räumlichkeiten, und der neue Saalbau wird die Abhülfe bringen; aber ganz frei von Schuld können wir doch auch nicht die höheren Kreise der Gesellschaft sprechen, die sich namentlich zu ihrer Schande so schwach bei der Händel-Feier betheiligt haben. Den Schluss des Vereinsjahres machte eine improvisirte Aufführung am 25. Mai, in welcher die fünf ersten Nummern der *H-moll*-Messe von Bach, das *Ave verum* von Mozart, die Cäcilien-Cantate von Hauptmann und der 42. Psalm von Mendelssohn gesungen wurden.

Die Wiedereröffnung der Vereins-Abende verzögerte sich bei der anhaltenden gänzlichen Stimmlosigkeit des Directors F. Messer diesmal bis Ende September. Wir dürfen hoffen, dass das Leiden desselben bei seinem ausserdem vollkommen kräftigen Wohlsein ihn nicht verhindern wird, sein eminentes Lehr- und Directions-Talent, seinen reinen Geschmack und sein reiches Wissen und Können ganz in dem Grade, wie es seine hohe Begeisterung wünscht, dem Vereine zu widmen, den er auf eine früher nicht erreichte Stufe erhoben hat. Halten Sie dieses nicht für einen freundschaftlichen Panegyrikus; hätten Sie bei dem ersten Abonnements-Concerte, von dem ich jetzt sprechen will, zugegen sein können, Sie würden sicher dasselbe sagen, wie es hier jeder weiss, der nicht aus Scheelsucht sich verbohrt hat. Das zeigt denn auch äusserlich die überraschende Zunahme des Vereins an Mitgliedern; er zählt jetzt über 250

---

den Boden stiess, während er dabei eine seiner Ballet-Melodieen brummte, dass dieser energische Tonmeister — sagen wir — sich zu einer so auffallenden Nachgiebigkeit gegen einen Sänger herabliess. Die Arie steht in der pariser Partitur vom Jahre 1774, die, der Königin gewidmet, bei Pacini erschienen ist, mit französischem Texte von Moline. Auch im Clavier-Auszug: *Paris, chez Mme. Vve. Lanner*, kl. 4to, aus derselben Zeit. — Vergl. Gluck's Leben. Von Anton Schmid.

Uebrigens hat unser Correspondent auch in Bezug auf die Autorschaft der Arie zum Theil Recht; denn Madame Viardot, nicht aufrieden mit der Legros'schen Bravour-Arie, hat aus eigenem Antriebe nach Berlioz (in den *Débats*) noch „*une fameuse cadence*" hinzugefügt, „*qui fait délirer, bondir et hurler d'aise les connaisseurs (?) comme le gros public*."

Die Redaction.

Digitized by Google

Sänger und Sängerinnen, und was sich mit einem solchen Chor, bei dem selbst der Tenor, die schwächste Seite aller deutschen Vereine, aus vierzig geübten Sängern, die anderen Stimmen aber fast aus der doppelten Zahl bestehen, unter einer kräftigen Leitung ausrichten lässt, das können Sie selbst am besten ermessen. So gab denn auch das erste Concert am 25. November, dem hiesigen Buss- und Bettage, dem Vereine ein glänzendes Zeugniss, und Künstler und Laien nannten einstimmig die Leistung eine vollendete. Das, was Mosewius in der von Ihnen (Nr. 12) angeführten Abhandlung begeisterten Vortrag nennt, das war es, was hier so mächtig auf Sänger und Hörer wirkte. Sie erlauben mir, einige Stellen aus Ihrem Aufsatze: Ueber den Vortrag der Kirchenmusik älterer Meister (Nr. 12), hier anzuführen, weil sie mir dienen können, jene Angriffe des Recensenten im Volksfreunde, die Sie vor Augen hatten, zurückzuweisen.

Sie sagen: „Zwischen süsslicher Sentimentalität und dem Ausdruck der Wahrheit des Gefühls durch den Vortrag liegt eine ungeheure Kluft; diese aber, die Wahrheit des Gefühls, die Sprache der Seele mögen wir um keinen Preis aus der Musik verbannen" u. s. w. „Die grösste Wirkung Bach'scher Vocal-Musik (sagt Marx) wird dann Statt finden, wenn der Chor der Stimmen sich wirklich beseelt, wenn jede Stimme im eigenen freien Dasein als eine Person für sich uns nahe tritt, um sich mit allen anderen gleichberechtigten, gleichfreien zu Einem Ganzen, zu Einem Zwecke zu vereinen." „Erst dann wird nicht bloss der Musiker, sondern jeder Kunstfreund, ja, selbst ein grosser Theil des gewöhnlichen Kunst-Publicums, fühlen, dass hier nicht bloss eine Probe contrapunktischer Weisheit vorgeführt wird, sondern ein geistiges Leben in Tönen, welches aus einer Menschenbrust quillt, die Alles hat, Glauben und Wissen, Gefühl und Verstand, Poesie und Technik, und welches desshalb so wie wenig Anderes, vom Menschen Geschaffenes, im Stande ist, die Seele zu ergreifen, zu stärken, zu erheben."

Jener Vorwurf der Sentimentalität, der damals bei der Kritik über die Aufführung des Weihnachts-Oratoriums, wie vorher schon oft, namentlich bei der Passion, dem Vereine immer wieder gemacht wurde, trifft hauptsächlich den Vortrag der Chorale. Nun ist es aber doch wohl jedem echt fühlenden Menschen klar, dass die Tonstärke sich nach dem Sinne des Textes richten muss, dass man also denselben Choral und seine einzelnen Phrasen nicht in gleicher Weise vortragen darf, ob man singe: „Wie soll ich Dich empfangen", oder: „O Haupt voll Blut und Wunden", oder: „Wenn ich einmal soll scheiden". Gerade diese letzte Strophe in der Matthäus-Passion, vorgetragen, wie in Köln, von einem Solo-Chor im Pianissimo, die so wunderbar ergreifend wirkt nach dem schmerzvollen Schrei: „Und Er verschied!" hat hauptsächlich den Tadel erfahren, während unparteiische Musiker gerade den Vortrag dieses Chorals ohne Begleitung im Pianissimo mit einzelnen Anschwellungen neben dem prachtvollen Eingangschor für die Krone in der Aufführung erklärt haben. Uebrigens wird auch unser F. Hiller, der den Verein so genau kennt, bezeugen, dass ihm und seinem Director nichts ferner liegt, als süssliche Sentimentalität oder gar Affectation, dass er vielmehr danach ringt, aus dem richtigen Absingen zum freien Seelen-Ausdruck zu gelangen. Und dass er dies gerade durch Messer erreicht hat, bewies das erste Concert, welches Mendelssohn's Sinfonie-Cantate, zum ersten Male wieder seit 1842, und Mozart's *Requiem* brachte. Hier zeigte sich wirklich überall vollkommenstes Verständniss und freiester, sicherster Vortrag und eine Ton-Vollendung, Ton-Schönheit und Leichtigkeit in den schwierigsten Formen, wie sie nur aus dem gründlichsten Studium einer *H-moll*-Messe gewonnen werden konnte. Ueber die Werke selbst etwas zu sagen, würde sich für einen Nicht-Musiker in Ihrem Blatte kaum ziemen. Das Mendelssohn'sche Werk, in seinem Instrumentale, neben etwas ermüdender Länge des ersten Satzes, ausser dem grossen Hauptgedanken mehr graziös gehalten, erhebt sich im Lobgesange zum Erhabenen in der Stelle: „Die Nacht ist vergangen", und dem darauf folgenden Choral: „Nun danket alle Gott!" Der erste Vers desselben, ohne Begleitung gesungen, liess den gewaltigen Chor von 250 Stimmen seine ganze Kraft entfalten, und dass die Stimmung auch nicht um die Schwebe sank, trotz der ausserordentlichen Hitze, bewies die Geübtheit und Sicherheit der Singenden. Das Orchester spielte vortrefflich, und auch die Solisten: Fräul. Veith, Fräul. Martin, Herr Baumann und Herr Hill, leisteten Vorzügliches. Bewundernswürdig rein und gross trug Fräul. Veith die Stelle vor: „Die Nacht ist vergangen", und Herr Baumann zeigte im Vortrag des vorhergehenden leidenschaftlichen Recitativs sein tiefes Gefühl und sein feines Studium. *Dies irae* und *Lacrymosa* im Requiem wirkten erschütternd. Musiker und Musikfreunde, die sehr zahlreich gekommen waren, fühlten sich erhoben und begeistert von der Herrlichkeit der Musik. — Zum zweiten Concerte wird Händel's Josua einstudirt.

——nn.

Aus Bonn.

Das zweite Abonnements-Concert unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn Alb. Dietrich brachte uns am 14. December nur zwei Compositionen, aber von so gediegenem Werthe, dass sie hundert andere aufwiegen. Sie werden einstimmen, wenn ich Ihnen sage, dass es Beethoven's *C-moll*-Sinfonie war und die zwei ersten Theile des Weihnachts-Oratoriums von Joh. Seb. Bach.

Digitized by Google

Für eine vollkommene Ausführung der fünften Sinfonie reichen freilich unsere Orchesterkräfte nicht aus: doch kannte die diesmalige verhältnissmässig recht wohl befriedigen, da Alles deutlich und kräftig herauskam und der Herr Dirigent die Tempi mit Recht langsamer nahm, als es jetzt an so vielen Orten gebräuchlich oder vielmehr missbräuchlich ist.

Die hauptsächlichste Theilnahme wandte sich jedoch dem Oratorium zu, das zum ersten Male hier aufgeführt wurde. Wir möchten fast behaupten, dass diese zwei ersten Theile des Weihnachts-Oratoriums von allem, was Bach geschrieben, dem grösseren Publicum am unmittelbarsten zugänglich und eindringlich sind. Die beiden Alt-Arien, vortrefflich von Fräul. Schrock gesungen, so wie die anmuthige, aber schwierige Tenor-Arie, von Herrn K. mit grösster Sicherheit ausgeführt, wurden — eine Seltenheit — sogar lebhaft applaudirt. Eben so machte die reizende Pastoral-Einleitung zum zweiten Theile entschiedenen Eindruck.

Mit Vergnügen bemerkten wir, dass sich der Chor durch Klang und Frische dieses Mal auszeichnete, — ein sehr erfreuliches Zeichen einer regeren Theilnahme am Gesangvereine, der wir als der Hauptgrundlage für grössere musicalische Aufführungen in unserer Stadt von Herzen Ausdauer und steigende Mehrung wünschen.

Aus Aachen.

Die Ausführung des Paulus von F. Mendelssohn in dem zweiten Abonnements-Concerte unter Herrn Wüllner's trefflicher Leitung war vorzüglich und machte dem Chor und dem Orchester Ehre. Die Soli waren bei Frau H., Frau Henriette Wickop, Herrn A. und Herrn Göbbels in guten Händen. Der Männergesang-Verein Concordia feierte unter der Direction des Herrn A. sein Stiftungsfest. Der Vortrag der Gesänge hat uns gezeigt, dass der Verein keineswegs auf seinen Lorbern schläft. Die Satzung wurde durch ein schönes Streichquintett von G. Onslow *(Es-dur)* eröffnet, welches uns bewies, dass die Wahl dieses gediegenen Componisten mit Unrecht vernachlässigt werden. Unser zweiter Concertmeister, Herr Wipplinger, hat die glänzende Partie der ersten Violine meisterhaft ausgeführt und wurde vortrefflich von seinen Mitspielern unterstützt. Sollten wir Eins rügen, so wäre es, dass die Contraste zwischen *piano* und *forte* etwas zu grell neben einander gestellt wurden: es gibt auch ein Medium, ein *mezzo piano* und *forte*. Ausserdem brüteten Herr Wipplinger noch verdienten Beifall durch den Vortrag einer Phantasie von David, eben so Herr Fritzsche durch ein Concertino für die Flöte. Der Name des Componisten des letzteren ist mir entfallen, was wenig zur Sache thut, da dergleichen Stücke alle über Einen Leisten geschlagen sind.

Unser Instrumental-Verein widmete seine Versammlung vom 29. November dem Andenken Spohr's. Die Bestandtheile des Programms waren: Ouverture zur Oper Faust, ein Duett aus derselben Oper (gesungen von Fräulein B. und Herrn A.), ein sehr interessantes *Notturno* für Blas instrumente, die Sinfonie „Weihe der Töne", und das zweiflöte Violin-Concert des Meisters, von dessen dankbarem und würdigem Schüler Fritz Wanigmann, unserem ersten Concertmeister, vortrefflich gespielt. Sowohl die Wahl der Stücke, als ihre Ausführung erregten die vollste Befriedigung.

Am 1. December haben die Herren Müller, Gebrüder Wenigmann und Wipplinger die Soireen für Kammermusik begonnen. Das Programm brachte ein Trio in *E-moll* von Haydn, ein Quartett *(Es-dur)* von Cherubini und das *B-dur*-Trio von Beethoven. Herr Wüllner bewährte sich als gediegener Clavierspieler, die übrigen Partner als tüchtige Künstler für diese edle Musikgattung. Wir dürfen nicht verschweigen, im Gegentheil, wir erwähnen gern, dass der Violoncellist Herr Johann Wenigmann sich durch sein ausdrucksvolles Spiel ganz besondere Anerkennung erworben hat.

N.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd Hiller.

Dinstag, 2^n. December 1850.

Programm: Esther, Oratorium von G. F. Händel.

Wir haben bereits in Nr. 43 bei Anzeige der Herausgabe des Clavier-Auszugs durch J. J. Maier die Entstehung und den Inhalt des Oratoriums Esther nach Maier's Vorrede und Chrysander's Leben Händel's besprochen. Die Aufführung am Dinstag, die erste mit vollständiger Orchester-Begleitung und wohl überhaupt in Deutschland, hat uns die Ueberzeugung gegeben, dass dieses Oratorium, wenn es auch die Vollkommenheit der oratorischen Form und die vollendete Durchbildung der schaffenden Kraft, die uns in den späteren Werken des Meisters überwältigend entgegentritt, noch nicht erreicht, doch so viel Gehalt hat und so unverkennbaren Schwung das Genius offenbart, dass seine Verbreitung in Deutschland nicht unterlassen werden darf und viel dazu beitragen wird, der deutschen Händel-Gesellschaft erneute Theilnahme zu gewinnen, weil es einen recht sichtbaren Beweis gibt, wie viele und herrliche Schätze noch in Händel's Partituren vergraben liegen und der Hebung warten. Die Aufnahme des Werkes beim hiesigen Publicum — denjenigen Theil der Zuhörer abgerechnet, die überhaupt Oratorien-Musik langweilig finden, und wo hätte „Polonius" nicht weitläufige und nahe Anverwandte? (Siehe Berlioz im pariser Briefe dieser Nummer) — war eine warme und beifällige, die sich auch durch Beifalls-Aeusserungen bei einzelnen Arien und Chören und am Schlusse offenbarte.

Die Verkürzungen in der Einrichtung des Ganzen durch Hiller waren folgende: Es blieben weg die Sopran-Arie Nr 8 in *C-dur* mit Begleitung einer Solo-Harfe: *„Praise the Lord"*; — ferner die Arie des Mardochai Nr. 17 in *Es-dur*: *„Dread not the danger"*; dem Inhalt ersetzte ein kurzes Recitativ. Darauf war das liebliche Duett Nr. 17b (aus dem Anhang) für Sopran und Alt in *D-moll*: *„Blessings descend"*, eingeschaltet. — Dann fiel noch aus in der zweiten Abtheilung Nr 2^s, die Arie des Ahasverus in *A-dur*: *„How can I stay when woe invites"* — ; den Zusammenhang der Handlung vermittelte ein Recitativ. In der dritten Abtheilung blieben weg Nr. 31, Arie der Esther in *B-dur*: *„Flattring tongue"*, in welcher sie den verurtheilten Haman's Bitte gar unzart zurückweis't, und Nr. 33, Arie des Haman in *E-moll*: *„How art thou fall'n"*, eine Selbstanklage und Verdammung des Ehrgeizes *„post festum"* oder *„trop tard!"* — Statt dieser Stücke ist die Bravear-Arie mit ihrem Recitativ aus dem Anhang, Nr. 33a und Nr. 33b in *B-dur*: „Hallelujah" eingeschaltet. Wenn wir nicht irren, so ist Mardochai's Recitativ aus dem Anhang, Nr. 33c, vor dem Schlusschor eingefügt.

Diese wenigen Auslassungen sind uns ganz zweckmässig erschienen. Sehr anerkennungswerth ist die bescheidene und massvolle, von feinem Gefühl geleitete Ergänzung der Instrumentirung durch Hiller, welche namentlich in einigen Arien eine wirkliche Verschönerung ist.

Die Ausführung gelang recht gut, zum Theil vortrefflich. Die Soli wurden gesungen von den Damen Frau Francisca Rübsamen, geb. Veith, gegenwärtig beim Theater in Frankfurt a. M., und Fräul. Francisca Schrock aus Bonn; den Herren Karl Schneider vom Hofheater zu Wiesbaden und Herrn Hill aus Frankfurt a. M. Letzterer (Haman) war nur wenig beschäftigt; die

Digitized by Google

zweite kleine Arie (Nr. 30 in *D-moll*) sang er mit mehr Tonfülle und Ausdruck, als die erste. Herr Schneider schien in der Höhe diesmal nicht ganz so gut bei Stimme zu sein, wie sonst, während der Vortrag wie immer den classischen Sänger bewährte. Die beiden Damen erwarben den Vorrang über die Herren, da auch die Compositionen, die sie vorzutragen hatten, sie begünstigten. Frau Rübsamen erregte durch die Halleluja-Arie wiederholten lebhaften Beifall, und Fräul. Schreck ergriff die Gemüther durch den einfach schönen, tief empfundenen Vortrag ihrer Arien und Recitative.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Montag den 19. December war das Vereins-Concert der Liedertafel und des Damen-Gesangvereins dem Andenken des dahingeschiedenen Meisters L. Spohr gewidmet. Das Programm war sehr gut gewählt und die Ausführung unter Leitung des Herrn Musik-Directors Friedr. Marpurg und der Mitwirkung des Fräul. Helene Pfeiff aus Frankfurt a. M. und des königlichen Kammer-Virtuosen Herrn August Kümpel aus Hannover, wohl des grössten der jetzigen Violinspieler aus Spohr's Schule, eine recht erhebende. Das Concert begann mit der Ouverture und Introduction für den Chor der Bajaderen und Braminen aus Spohr's Oper „Jessonda". Hierauf folgte der Vortrag der „Gesangscene", jenes herrlichen, den Melodieenduft des Südens athmenden Concertes, durch Herrn Kömpel. Man muss diesen ausgezeichneten Künstler gehört haben, um zu begreifen, wie er, seinem grossen Meister folgend, die Violine zu einer Sängerin macht, deren seelenvoller Vortrag Alles hinreisst. Wie in Spohr's Compositionen Alles edel ist, so ist auch Kömpel's Ton und Strich und Ausdruck am meisten geeignet, den Adel wiederzugeben, den jene in ihrem Vortrage verlangen. Hierauf folgten die reizenden Cavatinen aus den Opern Faust und aus Azor und Zemire, von Fräul. Pfeiff mit grossem Beifall gesungen. Den Schluss der ersten Abtheilung machte eine Phantasie von Spohr über Mozart'sche Themen, wenn wir nicht irren, ursprünglich ein Duo für Violine und Pianoforte voll melodischen Reizes und trefflicher Verflechtung der beiden Themen zu einem Ganzen. Herr Kömpel hat auch an anderen Orten durch den vortrefflichen Vortrag dieser brillanten und doch gediegenen und höchst anmuthigen Composition Furore gemacht. Die zweite Abtheilung füllte eine würdige Aufführung von Mozart's Requiem aus.

In dem ersten Concert der Liedertafel und des Damengesang-Vereins wurde Mendelssohn's Paulus sehr gelungen aufgeführt. Die Chöre wurden mit grosser Präcision und guter Schattirung ausgeführt, und es gebührt Herrn F. Marpurg die unbedingteste Anerkennung seines Verdienstes um die künstlerische Vollendung in den Leistungen der unter seiner Leitung stehenden Vereine. Die Soli sangen Fräulein Lehmann und Herr Schneider von Wiesbaden und Herr Hill von Frankfurt.

Coburg. Am 6. December wurde als Fest-Oper zum Geburtsfest der regierenden Herzogin, und zwar zum ersten Male in Deutschland, „Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel" von Meyerbeer auf dem hiesigen Hoftheater aufgeführt. Die Palme des Abends gebührt Fräul. Natalie Frassini, welche die Dinorah mit künstlerischem Verständniss und wahrer Virtuosität sang und darstellte. Sie wurde nach dem „Schattenwalzer" bei offener Scene und nach jedem Actschluss stürmisch von dem zahlreich versammelten Publicum hervorgerufen. Ausserdem wurden sämmtliche Musik-Nummern vom Beginn bis zum Ende der Oper mit rauschendem Beifall begrüsst. Herr Mühldorfer aus Mannheim hatte die Decorationen und Maschinen ganz getreu nach der Aufführung in Paris gemalt und leitete dieselben während der Aufführung mit Präcision.

Ankündigungen.

Interessante Neuigkeit, zugleich empfehlenswerthes Festgeschenk
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig,
durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Vierter und letzter Band. Mit dem Bildniss des jungen Mozart und mehreren Musik-Beilagen.

Cartonnirt. Preis 4 Thlr. — Preis des vollständigen Werkes 13 Thlr.

Für Liedertafeln und Männergesang-Vereine.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau erscheint von jetzt ab und ist durch jede Musicalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Deutsche Sängerhalle.

Auswahl von Original-Compositionen
für
vierstimmigen Männergesang,
Gesammelt und herausgegeben
von
Franz Abt.

In Lieferungen zum Subscriptionspreise à 20 Sgr.

Jährlich erscheinen 8 Lieferungen, jede im Umfange von circa 6 Bogen à 8 Seiten, enthaltend 4 bis 8 bisher noch ungedruckte Original-Compositionen für Männergesang von verschiedenen Componisten in Partitur und einem Satz Stimmen. Weitere Stimmen sind sowohl heftweise als auch von jedem einzelnen Gesange in beliebiger Anzahl für die Subscribenten zum Preise von 3 Sgr. pro Bogen zu haben. Die geehrten Subscribenten verpflichten sich zur Abnahme eines Jahrgangs von 8 auf einander folgenden Lieferungen à 20 Sgr. Mit dem 8. Hefte erhält jeder Subscribent ausser Titel und Inhalts-Verzeichniss **als Prämie** *ein grösseres Werk für Männergesang (in Partitur) gratis.*

Nur Gediegenes, ernsten wie heiteren Charakters, wird in der Deutschen Sängerhalle eine Stätte finden. Seichtes, Triviales oder niedrig Komisches bleibt ausgeschlossen; dagegen sollen besonders solche Compositionen aufgenommen werden, die sich dem Texte wie der musicalischen Bearbeitung nach zu öffentlichen Vorträgen eignen.

Der Umschlag jedes Heftes enthält musicalische Notizen und Anzeigen erschienener Neuigkeiten, Berichte über Gesangs-Aufführungen, Concerte, Sängerfeste und sonst Interessantes für Männergesang-Vereine.

Inhalt der bereits erschienenen ersten Lieferung:

Freie Kunst von W. H. Veit. — Im Walde von Johann Herbeck (mit Begleitung von vier Hörnern). — Morgenlied von Franz Abt. — Husarenlied von A. M. Storch. — Der traurige Jäger von Johann Herbeck.

Die nächstfolgenden Lieferungen werden u. A. folgende Gesänge enthalten:

O. Braune, Jagdlied. — Carl Eckert, Schifferlied. — B. Hamma, Abendruhe — Johann Herbeck, Wanderlied der prager Studenten. — Bernard Scholz, Frösche und Unken. — Edwin Schultz, Waldlied. — W. H. Veit, Abendlied, Die Hoffnung, Schön Rohtraut, Wanderlied. — Heinrich Weidt, Morgengrauen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

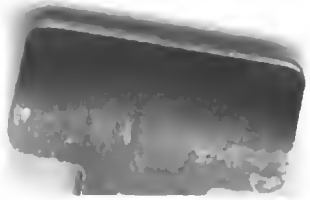
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google